مؤلف 'تاريخ القراءة'

ألبرتو مانغويل

مدينة الكلمات

ترجمة
يزن الحاج

دار
الساقي

مدينة الكلمات



صدر للمؤلف عن دار الساقي:

- **تاريخ القراءة**
- **فنّ القراءة**
- **المكتبة في الليل**
- **يوميات القراءة**
- **مع بورخيس**
- **عودة (رواية)**
- **عاشق مولع بالتفاصيل (رواية)**

تصميم الغلاف: سومر كوكبي



ألبرتو مانغويل

مدينة الكلمات

ترجمة

يزن الحاج





Alberto Manguel, *The City of Words*, published by arrangement with House of Anansi Press, Toronto, Canada.
www.houseofanansi.com

This book was originally published in Canada as part of the Massey Lectures Series, co-sponsored by the Canadian Broadcasting Corporation, Massey College in the University of Toronto, and House of Anansi Press. The series was created in honour of the Right Honourable Vincent Massey, former governor-general of Canada, and was inaugurated in 1961 to provide a forum for radio where major contemporary thinkers could address important issues of our time.

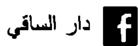
الطبعة العربية

الطبعة الأولى 2016

ISBN 978-6-14425-913-9

دار الساقي
بناية النور، شارع العويني، فردان، ص.ب: 113/5342، بيروت، لبنان
الرمز البريدي: 2033–6114
هاتف: 442 866-1-961+، فاكس: 443 866-1-961+
email: info@daralsaqi.com

يمكنكم شراء كتبنا عبر موقعنا الإلكتروني
www.daralsaqi.com

تابعونا على
@DarAlSaqi

دار الساقي
Dar Al Saqi



إلى أليس، وريتشل، وروبرت،
إلى نيثان، وأماندا، ونايومي، وأندرو -
الذين سيعثرون على قصصهم بلا شك.





"حُبُّ الحرّية هو حبّ الآخرين؛
حُبُّ السُلطة هو حبّ أنفسنا".

وليم هازلت، **مقالات سياسيّة**، ١٨١٩




مكتبة
الفكر الجديد

المحتويات

مقدّمة: لمَ نحن معاً؟ ١١

I صوت كاساندرا ١٥

II ألواح جلجامش ٣٩

III أحجار بابل ٦٣

IV كُتُب دون كيخوته ٩٣

V شاشة هال ١٢١

شكر ١٥١

الحواشي ١٥٣

فهرس الأعلام ١٦٧

فهرس الأماكن ١٧٣


مكتبة
الفكر الجديد

مقدّمة

لِمَ نحن معاً؟

وعلى أنّي قد عزمتُ - واللهُ الموفّق - أنّي أوشّح هذا الكتاب وأفصّل أبوابه بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث؛ ليخرج قارئُ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكلٍ إلى شكل؛ فإنّي رأيتُ الأسماعَ تملّ الأصوات المُطْرِبة والأغاني الحسنة والأوتار الفصيحة، إذا طال ذلك عليها. وما ذلك إلا في طريق الراحة، التي إذا طالت أَوْرَثت الغفلة.
وإذا كانت الأوائل قد سارت في صغار الكتب هذه السيرة، كان هذا التدبيرُ لما طالَ وكَثُر أصلحَ، وما غايتنا من ذلك كلّه إلّا أنْ تستفيدوا خيراً.[1]

الجاحظ، **كتاب الحيوان**، القرن التاسع

١ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ٨ مج، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢. ١٣٨٤، ١٩٦٥م، مج ٣، ص ٧. [المترجم].



بعد الحربين العالميّتين في القرن الماضي، تسبّبتْ ممارسة توحيد وتقسيم البلدان بدافعَيْن متعارضَيْن. كان الأول يتعلّق بتوسيع فكرة المجتمع، بحيث يعود إلى نسخةٍ مُعدَّلةٍ من النموذج الإمبرياليّ تحت ستار توحيد الأمم، دون أن يكون هناك *primo inter pare*، [١] ويُسمّى هذا الخليط المُرقَّع العالم الغربيّ أو جامعة الدول العربيّة، الاتّحاد الأفريقيّ أو دول الطوق الباسيفيكيّ، المخروط الجنوبيّ أو الاتّحاد الأوروبيّ. أمّا الثاني فيتعلّق بتقسيم المجتمع إلى دالّةٍ مجتمعيّة أصغر، قبَليّةٍ بل وحتى عائليّة، مستندة إلى جذور إثنيّة أو دينيّة قديمة: مثل ترانسنستريا، إقليم الباسك، الكيبيك، مجتمعات الشيعة أو السُنّة، كوسوفو. في كلتا الحالتين، مُجمَّعةً أو مُفردة، سيسعى كلّ مجتمع نكوّنه إلى تعريف نفسه في رؤية متعدّدةٍ مُركّبة عن نفسه بالقدر ذاته من هذه الرؤية في تعارضه مع مجتمعٍ آخر. كلّ الحدود تُقصي وتحتوي في آنٍ واحد، وتعمل إعادة التعريفات المتعاقبة هذه مثل الدوائر في نظريّة المجموعة الخاصّة بالأرقام، بحيث تتراكب وتتداخل في ما بينها. عالقةً بين تعريفات القوميّة والعولمة، بين الولاءات الوطنيّة وهجرةٍ طوعيّة أو قسريّة، أمست فكرة الهويّة، الشخصيّة والمجتمعيّة، متشظّيةً، مضطربةً. ضمن هذه التقلّب اللانهائيّ، ما الاسم الذي سنتبنّاه فردياً وضمن جماعات؟ كيف يعمل التفاعل مع الآخرين على تعريفنا وتعريف جيراننا؟ ما عواقب، وتهديدات، ومسؤوليات العيش ضمن مجتمع؟ ما الذي

١ "الأوّل بين الأنداد": باللاتينيّة في الأصل. ويعني لقباً شرفياً يميّز شخصاً بين مجموعة من الأفراد الذين يحتلّون مكانةً متساوية. [المترجم].



سيحدث للّغة التي نتحدّث بها، اللغة التي يُفترَض أن تُتيح لنا التواصل في ما بيننا؟ في الواقع، لَمَ نحن معاً؟

عندما ذكرتُ لرونالد رايت، الذي أُلقيتْ محاضراته الرائعة ضمن محاضرات ماسي عن فكرة التقدّم قبل عدة سنوات، أنّ العنوان الذي يمكن أن أُطلقه على محاضراتي قد يكون "لَمَ نحن معاً؟" كان ردُّه: "ما البديل؟". ليس ثمّة بديل بالطبع، إذ إنّنا حيوانات اجتماعيّة في شتّى الأحوال، محكومون أو مُنعَمٌ علينا بواجب العيش معاً. لا يُلمّح سؤالي إلى أنّ ثمة بديلاً: بل إنّه يسعى إلى معرفة ما قد تكون عليه ماهيّةُ بعض منافع وآفات التجمّع، وكيف يكون بإمكاننا التعبير عن فكرة التجمّع المُتخيَّلة هذه بالكلمات.

مجموعة أسئلة بدلاً من سؤال وحيد، سلسلة ملاحظات بدلاً من محاجّة، موضوعُ هذه المحاضرات بمثابة اعتراف بالحيرة. لقد اكتشفتُ، مع مرور السنوات، أنّ جهلي في مسائلَ لا حصر لها - الأنثروبولوجيا، الإثنولوجيا، السوسيولوجيا، الاقتصاد، العلوم السياسيّة، ومجالات كثيرة - قد أصبح مكتملاً على نحو متزايد، وفي الوقت ذاته، تركت لي الممارسةُ الممتدّة على طول الحياة من قراءات عشوائيّة كتاباً عادياً أجد في صفحاته أفكاري مَصوغةً بكلمات الآخرين. أكون مرتاحاً على نحو أكبر في مجال رواية الحكايات، وبما أنّ القصص، على عكس المعادلات العلميّة، لا تنتظر (بل ترفض بالأحرى) إجابات قاطعة، فإنّ بإمكاني أن أتخبّط في هذا المجال دون أن أشعر بكوني مُرغَماً على تقديم حلول أو نصائح. وربما لهذا السبب، ستبدو أحاديثي هنا مفتقرةً إلى أمرٍ ما:

لأنّ أسئلتي يجب أن تبقى أسئلةً في نهاية المطاف. لمَ نسعى إلى إيجاد تعريفات للهويّة في الكلمات؟ وما هو دور الحكاء في مثل هذا المسعى؟ كيف تُحدّد اللغة، وتُقيّد، وتوسّع خيالنا عن العالم؟ كيف تساعدنا مثل تلك القصص على إدراك أنفسنا والآخرين؟ هل بإمكان تلك القصص أن تمنح هويّةً لمجتمع بأكمله، سواء كانت حقيقيّةً أو زائفة؟ وفي الختام، هل يمكن للقصص أن تُغيّرنا وتُغيّر العالم الذي نعيش فيه؟

ألبرتو مانغويل، مونديون، ٢٠٠٧



I

صوت كاساندرا

”عقيماً كان زهوُ الزعيم والحكيم
لم يكن لديهما شاعرٌ فماتا!
عبثاً خطّطا وعبثاً استُنزفا
لم يكن لديهما شاعرٌ فهما ميتان!“

هوراس، **قصائد غنائيّة**، IV: ٩
(ترجمة ألكساندر بوب، ١٧٣٣)

اللغة هي أداة تعبيرنا المشتركة.

سئل ألفريد دوبلن، وهو أحد أعظم روائيّي القرن العشرين، مرّةً في حوار، عن السبب الذي يدفعه إلى الكتابة، أجاب بأنّ هذا سؤالٌ أحجمَ عن طرحه على نفسه. ثمّ أردف: ”لا يستهويني الكتاب المُنتهي، بل الكتابُ الذي في طور الكتابة، الكتاب الذي سيأتي“. كانت الكتابة بالنسبة إلى دوبلن فعلاً يَنْفذ عبر حاضرنا إلى مستقبلنا، تدفُّقاً متواصلاً من اللغة يُتيح للكلمات أن تصوغ وتُسمّي الواقع الذي يكون دوماً في



طور التشكّل. "ليس للمنهج مكانٌ في الفن، الحماقة أفضل"، كتب في رسالةٍ إلى الشاعر الإيطاليّ ت. ف. مارينيتي، بعد أن كان مارينيتي قد طرح في **لو فيغارو** الباريسيّة، ٢٠ شباط/فبراير ١٩٠٩، أنّ الفنّانين يتبنّون "منهجاً مستقبلياً" لإنجاز حرفتهم، مُعتنقين "الفعل، والعنف، والتغيّر الصناعيّ". "اعتنقْ نزعتك المستقبليّة"، ردّ دوبلن على زميله المتحمّس، "أمّا أنا فسأعتنق دوبلنيّتي". ولكن ما هي ماهيّة هذه "الدوبلنيّة" حقاً؟ كان ألفريد دوبلن قد عمل طبيباً ضابطاً في الجيش الألمانيّ في الحرب العالميّة الأولى قبل أن يتابع مزاولة مهنته في أحياء برلين الشرقيّة الفقيرة، التي صوّر ملامح هويّتها في أشهر رواياته، **برلين، ميدان الإسكندر**، عام ١٩٢٩. كان رجلاً ذا تناقضات غريبة: يهوديّ بروسيّ اعتنق الكاثوليكيّة أواخر حياته، اشتراكيّ راديكاليّ عارض مبادئ الثورة الروسيّة، طبيب نفسيّ كان يُجلّ فرويد ولكنّه تشكَّكَ في أُسس التحليل النفسيّ، نصير للأدب الحيويّ الذي يتمرّد على قواعده باستمرار ولكنّه اعتمد في ميثولوجيا أدبه الأساسيّة على الكتب المقدّسة التقليديّة. كان موضوعه هو الهويّة المتغيّرة في عالم القرن العشرين، ولكنّ بطله كان أيّوب العهد القديم الموجود في جميع البشر، الذي يعاني دون أن يتّسم بالحِلْم، ويصرّح ببلواه دون أن يُبالغ في الشكوى، بحيث أصبح مثالاً لضحيّة البلاء غير المُبرَّر. عام ١٩٣٣، بفعل تهديد صعود النظام النازيّ، لجأ دوبلن – مثل مثقّفين ألمان كثيرين – إلى فرنسا مع عائلته، ليفرّ بعد سبع سنوات، إثر احتلال باريس، عبر طريق خطرة مجتازاً إسبانيا والبرتغال متّجهاً إلى الولايات المتحدة. عُرضت عليه هناك فرص عمل عديدة، بما



فيها كاتب سيناريو في هوليوود: يُقال إنّ مشاهد عديدة من فيلم **السيّدة مينيفر** هي من كتابته. ولكنّ دوبلن عانى من عزلة شديدة في منفاه، إذ عجز عن إيجاد لغة مشتركة في أرض مُضيفيه. وعندما اتّهمَ كاتبٌ بقي في ألمانيا خلال سنوات الحُكم النازيّ مَنْ غادروا بأنّهم يستمتعون بـ"كنبات وكراسي الهجرة الوثيرة"، ردّ دوبلن: "أن ترحل من بلدٍ إلى آخر – أن تفقد كلَّ ما تعرفه، كلَّ ما كان قد غذّاك، أن تكون في ارتحالٍ دائم وأن تعيش لسنوات كمتسوّل فيما أنت لا تزال قويّاً، ولكنّك تعيش في المنفى – هذا ما تبدو عليه 'كنبتي' و'كرسيّي' في المنفى". ومع هذا، وبرغم عزلة المنفى، استمرّ دوبلن في كونه، بحسب كلماته، "مسكوناً بغريزة الكتابة".

بعد الحرب، بين عامي ١٩٤٧ و١٩٥٦، كتب دوبلن بعضاً من أبرز مؤلَّفاته حيث كانت اللغة بذاتها، اللغة الألمانيّة المُعذَّبة، هي البطل، بقدر كبير: مُبيّناً الإساءات المتعاظمة للسُّلطة تحت حُكم الرايخ الثالث عبر تصوير الإساءات المتعاظمة للمعنى في جمهوريّة فايمار، في ملحمته **نوفمبر ١٩١٨**؛ مُصوّراً شرور الإمبرياليّة الحاليّة بمفردات عصر الباروك في القرن السابع عشر، في **ثلاثيّة الأمازون**؛ بل ومتخيّلاً مجتمعاً مستقبليّاً يتعافى بدرجةٍ ما من جروحه مستخدماً لغة التحليل النفسيّ النقديّة في **هاملت أو ليس للّيل الطويل نهاية**. للأسف، نُسيت أعمال دوبلن على نحوٍ كبير ومُجحف، ربما باستثناء **برلين، ميدان الإسكندر**. ومع هذا، أظنّ أنّ إدراكه للّغة كأداةٍ تصوغ الواقع وتفهمه في آن واحد، لا يزال صالحاً إلى اليوم حتماً. اللغة، بحسب دوبلن، كائن حيّ لا "يُعيد رواية" ماضينا بل يُصوّره: "إنّها تُرغم الواقع



على إظهار نفسه، تنقّب في أعماقه وتعرض المواقف الجوهريّة، الكبيرة والصغيرة، من الوضع البشريّ". وتُتيح لنا فعلياً معرفة لمَ نحن معاً. معظم وظائفنا البشريّة فرديّة: لا نحتاج إلى الآخرين كي نتنفّس أو نمشي أو نأكل أو ننام. ولكنّنا نحتاج إليهم في التحدّث وكي يعكسوا لنا ما قلناه. فاللغة، كما صرّح دوبلن، صيغةٌ من حبّ الآخرين.

فقد وجَبَ على اللغة، حين ظهرتْ في تاريخنا السحيق، قبل خمسين آلاف عام تقريباً، كمنهج واعٍ للتواصل، أن تكون أداةً مشتركةً مستندةً إلى تمثيلٍ جماعيٍّ متعارَف عليه للعالم، جعلت جماعةً من الرجال والنساء يظنّون، بصرف النظر عن مدى التشكّك في البرهان، أنّ مرجعيّاتهم متماثلة وأنّ كلماتهم المنطوقة تترجم واقعاً مُدرَكاً على نحوٍ متماثل.

وقد ظهر واقع العالم المتشكّل عبر اللغة هذا لأوّل مرّة أمام وعينا، كما يخبرنا خبراء الكتابات القديمة، بكونه شيئاً مادّياً على نحو سحريّ: في سنواتنا الأولى، تبدو الكلمات لنا وكأنّها لا تحتلّ الزمان فحسب بل المكان أيضاً، كالماء أو السُحب. حاجَجَ السيكولوجيّ الأميركيّ جوليان جاينِسْ بأنّه بعد تطوّر اللغة بزمن طويل، عند ابتكار الكتابة قبل خمسة آلاف عام تقريباً، كان فكّ ترميز العلامات المكتوبة يُحرّض في الدماغ البشريّ إدراكاً سمعيّاً للنصّ، بحيث تدخل الكلمات المقروءة إلى وعينا بوصفها حضوراً فيزيائياً. وبحسب جاينس، "ربما لهذا السبب كانت القراءة في الألفيّة الثالثة قبل الميلاد مسألة **سماع** الكتابة المسماريّة، أي تعمية الكلام عن



النظر إلى رموزه المرسومة، بدلاً من القراءة البصريّة للرموز في عقلنا". فاللغة، كما عرفنا من قبل، لا تكتفي بتسمية الواقع بل إنّها تصوغه: فعلُ تشكُّلٍ يتحقّق عبر الكلمات، وعبر توصيفات أحداث الواقع التي نسمّيها قصصاً.

والقصص، كما حاجَجَ دوبلن، هي وسيلتنا لتسجيل تجربتنا عن العالم، وعن أنفسنا، وعن الآخرين. حين يتذكّر أيّوب في معاناته الأيّام التي كان نور الله لا يزال يغمره فيها، ويصرّح بأنّه أيّام رخائه، "كنتُ عيوناً للعُمي، وأرجلاً للعُرْج"، لم تعد الذاكرة المستعادة تكفي: يأمل أيّوب أن يصبح قادراً على سرد تجربته كقصّة، وكشهادة على إيمانه. "ليت كلماتي الآن تُكتَب!" يقول في شكواه، "يا ليتها رُسمتْ في سِفْر!"، وكما يعلم أيّوب، وكاتب سفر أيّوب، تقوم القصص باستخلاص تعلّمنا وتمنحه صيغةً سرديّةً، بحيث نتمكّن عبر تنويعات النبرة والأسلوب والحكاية من محاولة أن لا ننسى ما تعلّمناه. القصص هي ذاكرتنا، والمكتبات مخازن تلك الذاكرة، والقراءة هي الحرفة التي نتمكّن عبرها من إعادة خلق تلك الذاكرة عبر ترديدها وفهرستها، وعبر عكسها على تجربتنا، وعبر السماح لأنفسنا بالبناء على ما اعتبرته الأجيال السابقة ملائماً للحفظ. في أواسط القرن الثامن عشر، تساءل الحاخام أوري الستريلسكيّ: "كان داود رجلاً موهوباً، قادراً على نظم المزامير، ماذا عنّي؟ ما الذي بإمكاني فعله؟" وكانت إجابته: "بإمكاني قراءتها". القراءة هي عملٌ يخصّ الذاكرة تُتيح فيه القصص لنا أن نستمتع بتجارب الآخرين في الماضي كما لو كانت تجاربنا.



ضمن ظروف بعينها، بإمكان القصص أن تساعدنا. بإمكانها شفاؤنا أحياناً، وتنويرنا، وتبيان الطريق لنا. وقبل أيّ شيء آخر، بإمكانها تذكيرنا بظروفنا، حيث تخترق المظهر الزائف للأشياء، وتجعلنا مُتنبّهين للتيّارات والأعماق الضمنيّة. بوسع القصص أن تغذّي وعينا، ما يقودنا إلى ملَكة معرفة أنّنا موجودون على الأقل، إن لم يكن معرفة ماهيّتنا، وهذا إدراك جوهريّ يتطوّر عبر مواجهة صوت آخر. إن كان وجودنا يعني أن نكون مُدرَكين، كما لاحظَ المطران باركلي، المعاصر البارز للحاخام أوري (وبرغم جميع المحاولات لتسخيف ملاحظته، لا تزال حقيقةً معيشة يوميّة)، فإنّ معرفة أننا موجودون تستلزم معرفة الآخرين الذين ندركهم ويدركوننا. قليلة هي المناهج الملائمة لمهمّة الإدراك المشترك هذه أكثر من سرد الحكايات.

ابتكار القصص، سرد القصص، كتابة القصص، قراءة القصص، كلّها فنون يتمّم بعضها بعضاً وتُدخل الكلمات إلى إحساسنا بالواقع، كما بإمكانها أن تكون بمثابة تعلُّم بالنيابة، أو نقلٍ للذاكرة، أو إرشاد أو تحذير. في الأنغلو–ساكسونيّة القديمة، كانت الكلمة المرادفة لـ شاعر هي خالق، وهي كلمة تدمج معنيَيْ صوغ الكلمات مع بناء العالم الماديّ. للتعريف جذور توراتيّة. بحسب الإصحاح الثاني من سِفر التكوين، بعد أن خُلق آدم من تراب، خلق الله طيور السماء وحيوانات البريّة، وأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها، "وكلُّ ما دعا به آدم ذاتَ نفسٍ حيّة فهو اسمُها". نعمة التسمية هذه نعمةٌ غامضة. هل كان يُفترَض بآدم ابتكار أسماء لكلّ المخلوقات، أم كان يُفترَض



به معرفة أسمائها ونُطقها، مثل طفل يسمّي كلباً أو طائراً للمرّة الأولى؟ دمج المعقّبون التلموديّون لاحقاً كلا الطرحين ضمن طرح واحد. حاججوا بأنّ آدم كان مبتكر الكتابة، وأنّه عبر براعته تلك ابتكر الأسماء التي نطقها، لا وفقاً لخياله بل وفقاً للطبيعة الفعليّة لكلّ مخلوق، مثل الشعراء الذين يعثرون على الكلمات الصحيحة للأشياء التي كانوا يسعون إلى توصيفها. وبحسب المعقّبين التلموديّين، تلك كانت قوّة نعمة الله بشأن الكلمات إذ لم يمنح آدم الحيوانات تأكيداً لوجودها عبر تسميتها فحسب، بل كان أيضاً أوّل من يسمّي المجتمعات البشريّة. يشير تعقيبٌ توراتيّ قديم: "عرض الله الأرض بأسرها أمام آدم، فحدّد آدم الأماكن التي ستصبح مأهولةً لاحقاً، والأماكن التي ستبقى خاوية". وقد أضاف دوبلن إلى هذه الفكرة القديمة التعقيب الآتي: "آدم هو الكلّ الإجماليّ من البشر المتنقّل عبر الزمن والمنتشر في أرجائه". تُتيح كلمات آدم، كلماتنا، لنا مكاناً في الزمان والمكان على حدٍّ سواء. يقول الشاعر أريك أورمسبي "أحس أنّ الكلمات تُفضي إلى وجودٍ خاصٍّ بها، بعيداً عنّا، وأنّنا حين نتحدّث أو نكتب، وخاصّة في لحظات العاطفة القويّة، لا نقوم إلّا بما هو أكثر بقليل من امتطاء مقطعٍ لطيف أو عبارةٍ سمحة".

لا تمنحنا الكلمات الواقع فحسبُ؛ بل قد تدافع عنه نيابةً عنّا أيضاً. في العصور الوسطى، كان يُفترض بالشعراء الإيرلنديّين أن يكونوا قادرين على حماية حقول القمح والشعير من الكائنات الضارّة عبر "نظم الشّعر الذي يدفع الجرذان إلى الموت"؛ أي عبر إلقاء الشعر في الحقول التي احتلّتها القوارض. وفي القرن

السادس عشر، حُكم على تولسيداس، أعظم شعراء الهندوس، ومؤلّف نسخة **رامايانا** التي تتضمّن ملحمة هانومان وجيش القردة التابع له، **راماكاريتاماناسا** أو **البحيرة المقدّسة من مآثر راما**، بأمر من الملك، أن يُسجَن في برج حجريّ. وحيداً في زنزانته، ألقى تولسيداس قصيدته بصوتٍ عالٍ ليخرج من الإلقاء الإله القرد هانومان وجيشه الذين اقتحموا البرج وحرّروا مبتكرهم. عام ١٩٤٠، بعد ستة عشر عاماً من وفاة كافكا، أُسرت ميلينا، المرأة التي كان يعشقها كثيراً، على أيدي النازيّين، وأُرسلت إلى معسكر اعتقال. فجأةً، بدت الحياة كأنها ستنقلب رأساً على عقب: ليس الموت، إذ هو خاتمة، بل حالة عبثيّة جنونيّة من المعاناة الوحشيّة، سُلّطتْ دون وجود خطأ واضح، ولا يبدو أنّها ستُفضي إلى نهايةٍ منظورة. كمحاولة للنجاة من هذا الكابوس، ابتكر صديق ميلينا طريقة: عليها أن تلجأ إلى الكتب التي كانت تقرأها منذ زمن بعيد وخُزّنت في ذاكرتها عفويّاً. من بين النصوص المحفوظة كان ثمّة عمل لمكسيم غوركي، "وُلد إنسان". تروي القصّة كيف أنّ الراوي، وهو صبيّ صغير، أثناء تجواله يوماً ما على شاطئ البحر الأسود، صادفَ فلّاحةً تصرخ من الألم. المرأة حامل؛ كانت قد هربت من المجاعة في مدينتها، وها هي الآن، خائفة ووحيدة، على وشك الولادة. برغم احتجاجاتها، يساعدها الصبيّ. ينظّف المولود الجديد في البحر، ويشعل ناراً، ويحضّر الشاي. في نهاية القصّة، يلحق الصبيّ والأمّ الجديدة بجماعة من فلّاحين آخرين: يمسك الصبيّ الأم بيد؛ فيما يحمل الرضيع في الثانية. أصبحت



قصّة غوركي، بالنسبة إلى صديق ميلينا، ملاذاً، ملجأً صغيراً آمناً بإمكانها أن تلجأ إليه بعيداً عن الرعب اليومي. لم يمنحها معنًى لبلواها، ولم يفسّرها أو يبرّرها؛ بل حتّى لم يمنحها أملاً بالمستقبل. كان موجوداً لمجرّد أن يكون نقطة توازن، مذكّراً إيّاها بالنور في زمن الكارثة المظلمة، ويُعينها على النجاة. تلك، باعتقادي، هي قوّة القصص.

يصوغ المبدعون الأشياء ويُوجدونها، مانحين إيّاها هويّةً جوهريّة. قابعين في زاويةٍ من ورشاتهم ومنجرفين – مع ذلك – مع تيّارات باقي البشر، يعكس المبدعون العالم في تشظّياته وتغيّراته المستمرّة، ويعكسون داخلهم الأشكال المضطربة لمجتمعاتهم، ليصبحوا ما سمّاها الشاعر النيكاراغوياني روبن داريو "قضبان إضاءة سماويّة" عبر التساؤل مراراً وتكراراً "من نحن؟" وعبر تقديم طيف إجابة في كلمات السؤال نفسه. وهذا يجعل من المبدع شخصيّة مُربِكةً في مجتمع يتوق – مهما كلّف الأمر – إلى الاستقرار والفعاليّة كي يحقّق أقصى منفعة اقتصاديّة ممكنة. وصف خورخي لويس بورخيس، في يوتوبيا سويفتيّة تخيّلها أواخر حياته، عام ١٩٧٠، بعد أن هرم وخاب أمله بشأن العالم، دور المبدع بهذه السمات:

> الشعراء رمزٌ آخر ضمن القبيلة. يقرّر إنسان رصف ستّ أو سبع كلمات مقفّاة. يعجز عن كبح نفسه فيجهر بها صارخاً، واقفاً وسط دائرة مكوَّنة من السحرة–الأطبّاء، فيما باقي الناس يستلقون على الأرض. إن لم تُبهجهم القصيدة، لا يحدث شيء؛ ولكنْ إن أثّرتْ فيهم كلمات



> القصيدة، ينسحبون جميعهم مبتعدين عنه، بهدوء، برهبة مقدّسة. يشعرون بأنّ الروح قد مسّته؛ ولن يحدّثه أحد أو ينظر إليه، أو حتى إلى أمّه. إنّه لم يعد إنساناً بل إلهاً، ويمكن لأيّ شخص قتله.

وكذا أحسَّ دوبلن بشدّة بمعنى أن تكون "محكوماً" بالأدب إلى حدّ أن تكون منبوذاً. في رحلة المصير، حيث وصّف رحلته ومنفاه من ألمانيا هتلر، كتب دوبلن عن تجربة الاغتراب هذه:

> كنتُ مثل نبتة تنمو في الأرض، أتغذّى من هنا وهناك لأبقى حيث أنا. ولم يسبق لي أن فكّرتُ حقاً في ما يدفعني للرغبة بهذا الشيء أو ذاك. كنتُ منقاداً، وقد افترضتُ دون تكلُّف أنّ قوّة الدفع هي أنا. لم يكن يعنيني يوماً ما تدّعيه أناي، وما ترغب فيه ولا ترغب. علّمَنا سقراط، بوعي: اعرف نفسك! ولكن كيف لي أن أعرف نفسي إنْ كنتُ أنا الراغب في المعرفة وما يجب معرفته في آن واحد؟ دائماً ما كنتُ أتمعّن حولي، وأراقب الأشياء وأحكم عليها نقدياً، وأجمع الخبرات، وعندما سأصبح على فراش موتي سأكون قد حميتُ نفسي من الإحساس بأنّني أعتبر نفسي ضعيفاً. لقد كنت فاعلاً، وموجوداً بين الناس لسنوات، كنتُ شخصاً مثلهم، كائناً ثانوياً، ميكروباً يتخبّط في المياه مع ملايين الميكروبات الأخرى.



ولا بدّ لنا هنا من تقديم تحفّظ أو توضيح بشأن هذه الحرفة التي تتباهى ببناء الواقع من الكلمات. إنّه يتعلق بمنهجين أو نظريّتين مختلفتين لتعريف المجتمع وهويّته، وبالتالي تعريف كلّ مواطنٍ من مواطنيه. تفترض النظريّة الأولى أنّ اللغة الإبداعيّة والواقع الذي أبدِع هما في الحقيقة كيانان إبيستمولوجيّان منفصلان، وأنّه فيما الأول (الشعر أو السرد) يُبيّن منظومة المعرفة الخاصة به عبر الحدس والمقياس التمثيليّ التخيّليّ، يقوم الآخر (السياسة وتفرّعاتها المختلفة، بما فيها الاقتصاد والقانون) بفعل هذا بطريقةٍ إمبريقيّة، ولذا فهو ذو قيمة ماديّة وعمليّة أكبر. وتشير النظريّة الثانية إلى أنّ كلا الكيانين (الأدب والسياسة) متداخلان بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وأنّ ابتكار القصص وبناء الدول معتمدان كلٌّ على الآخر. وقد كان دوبلن مدركاً تماماً هذه المعضلةَ الشديدة القدم.

يشير أرسطو، في الكتاب الثاني من السياسة، مناقشاً الأنماط الستّة للمنظومات السياسيّة التي تصوَّرها لستّ طبقات مختلفة من المواطنين، إلى أنّ هذه المنظومات تستلزم وجود إطارٍ من القيمة الرمزيّة فيها كي تتطوّر؛ أي سقالة رمزيّة تُبنى عليها المدينة التي ستضمّهم. وقد كان أوّلَ مَنْ أدركٌ هذه المسألة، بحسب أرسطو، المهندسُ المعماريّ هيبوداموس الميليتوسيّ، الذي عاصرَ [السياسيّ] بيريكليس، حيث تمكّنَ من وضع خريطة لدولة—مدينة مثاليّة رغم جهله بالسياسة. كانت مدينة هيبوداموس تعكس الفكرة الديمغرافيّة اليونانيّة المثلى: عدد محدود من المواطنين المُقسَّمين حسب الدور الذي يضطلعون به ضمن المجتمع. بطريركيّة، إذ لم



يكن للنساء سلطة حُكم؛ ديمقراطيّة، بمعنى أنّ شؤون الدولة كانت تُناقَش جماعيّاً؛ عسكريّة دون أن تكون توسّعيّة، بما أنّ الدولة المثلى بالتعريف هي ذات حيّز محدود، ليس مُصمَّماً لتحقيق سعادة البشريّة بأكملها بل لمواطنين مُختارين رسمتْ لهم الأقدار ولادتهم على هذه الأرض، فيُبرّر لهم بالتالي استغلال العبيد للعمل تحت إمرتهم. وبهدف خدمة هذه المُثل المتروبوليتانيّة، قُسّمت المدينة إلى عدد من القطاعات المختلفة – التجّار، القضاة،... إلخ – المتمركزة حول الأغورا (الساحة) المركزيّة. ونُظّم كلّ قطاع بدوره في شبكةٍ من المربّعات أو الأبنية السكنيّة، ولا تزال هي النموذج المتّبع في مدننا اليوم. وبمواجهة هذا الترتيب، يمكن للزائر تخمين هدف تصميم المدينة: تكريس كيانٍ مجتمعيٍّ محصور بنفسه، قائم على الفصل العنصريّ، ويتّسم بنزعةٍ محافظة، يهدف إلى تحقيق سعادة الأقليّة. وإنّ فكرة الامتياز هي مُنطلَق رؤيتنا عن القوميّة.

تمثّل أكثر المدن القديمة المثلى شهرةً، أتلانتس، المفهوم ذاته. بحسب أفلاطون، ظهرت مدينة أتلانتس في مركز هضبة، محاطةً بحلقات متّحدة المركز من الأرض مفصولة في ما بينها بقنوات مائيّة عميقة. كان القلب أو الحلقة الأولى محميّاً بجدار سميك، ويضمّ مراكز السلطة: الحصن، والقصر الملكيّ، ومعبد بوسيدون؛ بمعنى آخر، المراكز العسكريّة، والحكوميّة، والدينيّة. وقد كانت الحلقة الأولى مفصولةً عن الثانية بقناة مائيّة كانت بمثابة ميناء داخليّ، تسمح بحريّة الدخول إلى القطاع العسكريّ: أي الحلقة الثانية بثكناتها، والنادي الرياضيّ، ومضمار السباق، بحيث تتمّم مستلزمات الحلقة



الأولى. وثمّة قناة أخرى تفصل القطاع الثاني عن الثالث، الذي خُصّص ليكون ميناء أتلانتس الرئيس. وأخيراً، قناة أخيرة تفصل الميناء عن الحلقة الخارجيّة أو الرابعة التي تضمّ مساكن التجّار. كانت مدينة أفلاطون مرآةً ملموسةً للنظام الاجتماعيّ، وبالنسبة إليه، وإلى هيبوداموس، لا بدّ للموقع اليوتوبيّ من أن يتناغم تماماً مع الفكرة اليوتوبيّة المثلى. بمعنى آخر، يجب أن تكون المدينة انعكاساً للقصّة التي تُروى عنها.

ولكن بحسب أفلاطون، بينما يجب على البناء الرمزيّ أو الأدبيّ أن يعمل كمخطّط أوليّ للمدينة، لن يكون لأيّ خيالٍ أدبيّ لا يُفضي إلى التحقّق الملموس لمدينة مُدارةٍ على نحو تامّ، مكانٌ في تعريفه للمجتمع. ولهذا السبب، ينبغي نفي الشعراء، أي المبدعين الذين لا يُشيّدون "الشيء الحقيقيّ" بل الأطياف التي تحلّ محلّ ما هو حقيقيّ. وينسب أفلاطون إلى سقراط الكلمات التي تفسّر هذا. فالعقل، كما يقول سقراط، يُرغم الفيلسوف على إقصاء الشعر عن المدينة المثلى، إذ يُقرّ بشيءٍ من التردّد، لأنّه يعشق شعر هوميروس الذي ينبغي أن يُنفى هو أيضاً من الجمهوريّة المحكومة على نحو مثاليّ، "لا بدّ من أن نعلم الحقيقة، أنّ علينا عدم السماح لأيّ أثرٍ من الشعر بأن يدخل مدينتنا، باستثناء ترانيم التضرّع إلى الآلهة وامتداح البشر الجيّدين. فإن منحتَ الإذن لربّات الإلهام في الشعر الغنائيّ أو الملحميّ، فستكون اللذّة والألم سيّدَيْن للمدينة بدلاً من القانون وما سيمتثل من حينٍ إلى آخر لمتطلّبات العقل الجماعيّ بوصفه الأفضل".

تحكم القوانين والنُّظُم مدينة أفلاطون بهدف ترسيخ الفعاليّة، بينما



لا يمكن للشعر (والأدب عموماً) أن يحتلّ مكاناً فيها ما لم "يتم تبيان أنّها [أي ربّة الإلهام] لا تهب اللذّة فحسب بل المنفعة أيضاً".

يبدو أنّ أفلاطون (أو سقراط أفلاطون) يظنّ أنّ الواقع المخلوق من الكلمات هدّامٌ لأنه ليس الواقع المرغوب، وأنّ من الواجب منع نتاجاته الإبداعيّة التخيليّة، لأنّها تعكس أغلب الأحيان صورةً غير متملّقة عن ماهيّتنا وماهيّة الآلهة، من الحضور في الدولة—المدينة التي ينبغي أَن تكون جميع قصصها وعظيّةً أو تهذيبيّة. وفي معظم الأحيان، يتماهى الشعراء مع خطايا البشر وزلّاتهم، ويتجاهلون المزايا الأرقى التي ستبدو لجمهورهم باهتةً بالضرورة عند المقارنة. وحتى حين يصوّر شعرهم الخير والفضيلة، يكتفي الشعراء بمحاكاة هذه السمات دون بلوغها فعلياً، إذ إنّ أغلب القرّاء، كما يحذّرنا أفلاطون، يبقون عند سطح النص، فيبتهجون لغضب أخيل أو مكر يوليسيز، مستمتعين بألم [الملكة] هيكوبا وتضحية [الأميرة] إيفيجينيا، دون أن يحاولوا بلوغ لحظةٍ تنويريّة محتمَلة عبر هذه القصص. ويضيف أفلاطون إلى مزايا الذاكرة والمعرفة الغَيْريّة المتضمَّنة في القصص، المزايا (التي يعتبرها غير مرغوبة) للسعادة الغَيْريّة، والمعاناة، والخير، واقتراف الشرور. بحسب أفلاطون، إنّ الهويّة التي تهبها القصصُ متقلّبةٌ واعتباطيّةٌ كالقناع.

أفلاطون مُحقّ، ولكن ليس تماماً، إذ إنّ جمهوره، وجمهور مئات الأجيال من القرّاء الذين أتوا بعده، قد بحث في الأدب عن نمطٍ من الخبرة الثانويّة عن العالم على الأقل، إن لم يكن نمطاً من المتعة المُهذِّبة، عن تعلّم دون فعل، وإنجازٍ دون تحقُّق. أقرب إلى



زمننا، شدّدَ كارل غوستاف يونغ، في قراءته الحادّة لسِفر أيّوب، على أنّ ثمّة إنجازاً وتعلّماً ممكنَيْن عبر القصص. بحسب يونغ، يُجازف الربّ في القصّة التوراتيّة بالسماح لأيّوب بأن يكون مجرّد ضحيّة للشيطان، أي الممثّل السلبيّ لمعاناة العالم. ولكنّ أيّوب يمثّل فعلياً جانبَيْ المسألة معاً، كشاهد وكمتلقٍّ لسخاء الربّ وظلمه. فقط حينما يواجه الرب، كـ"قارئ" للكلمات التي يتمنى أيّوب أنْ "ليتها الآن تُكتَب"، نداء أيّوب، يكتمل المسار الدائريّ للقصّة: الله الخالق يتعلم عبر تجربة أحد خلقه، عبر إنسانٍ كان خيّراً بما يكفي لأن يكون "عيوناً للعُمْي وأرجلاً للعُرْج". تلك هي أيضاً قراءة دوبلن لسِفر أيّوب: أنّه، مثل ربّ أيّوب، يمتلك كلّ قارئ هذه الإمكانيّة التنويريّة في الجوهر. ولكنْ لن ينتفع كلّ قارئٍ من هذا بالطبع: إذ يفضّل معظم القرّاء أن يبقوا آمنين في هذا الجانب من الصفحة. ولكن يحدث تجلٍّ أحياناً. يشير دوبلن، "أنا أقرأ، كما يقرأ اللهيبُ الخشبَ". وهذه القراءة المُستنزِفة التي تحوّل الواقع هي قراءة الحاخام أوري الستريلسكيّ الذي سيبني تعاليمه على كلمات الملك داود؛ وقراءة تولسيداس الذي ستنقذه ابتكاراته الأدبيّة؛ وقراءة صديق ميلينا الذي سيجد في خيال غوركي وسيلة النجاة؛ وقراءة قرّاء ألفريد دوبلن الذين سيكتشفون في مراياه هويّتهم المتغيّرة دوماً.

كان دوبلن واعياً تماماً أنّ التمعّن الأدبيّ والحُكم النقديّ، بصرف النظر عن مدى وضوح تعبيرهما وتنميق خيالهما، عاجزان عن تقديم وعود بإلهام ما، ولا يحاول كتابه الأشهر، **برلين، ميدان الإسكندر**، أن يُحاجج أبداً، بل يكتفي بالإقناع عبر التبيان. **برلين، ميدان الإسكندر**



تُحفةٌ معقّدة هائلة تسعى، متقاربةً مع يوليسيز جويس التي نُشرت قبل سبع سنوات، إلى تعقّب تيّارات المدينة وتيّاراتها التحتيّة عبر اقتفاء تجوالات أحد أقل سكّانها شأناً: في رواية دوبلن، نجد القاتل فرانتس بيبركوف بعد إطلاق سراحه من السجن. بيبركوف أيّوبٌ مُبتلى (إذ يُقتبَس سِفره في مواضع كثيرة من الرواية)، خاضع للإغراءات والبلايا، منجذبٌ على نحوٍ ما إلى البروباغندا النازيّة، وغير منجذب إلى أيّ شيء أو شخص. "لَم أبتكر شخصيّته عبثاً، بل لأعرض حياته المنيرة الحقيقيّة الصعبة"، يقول دوبلن. ومن هذه الحياة بالذات قد يكون من الممكن بناء هويّة جمعيّة تنشأ من تعاقبٍ هندسيٍّ للآخرين المنعكسين فيها. يقول بيبركوف: "شخصٌ واحدٌ سيكون أقوى منّي. ولو كان هناك اثنان منّا، لأصبح التغلّب عليّ أمراً أصعب. وإن كان ثمّة عشرة، فستزداد الصعوبة. وإن كان ثمّة ألف، ومليون منا، فسيصبح الأمر شديد الصعوبة حقاً!"

عام ١٩٤٥، عاد دوبلن من منفاه الأميركيّ إلى ألمانيا كمسؤول تعليميّ مفوَّض، وخلال السنوات التالية ألقى عدداً من المحاضرات التي حاول فيها وضعَ مواطنيه المهزومين بمواجهة صورة هويّتهم المتشظّية. بحسب دوبلن، إنّ الطريقة الوحيدة التي يمكن فيها لألمانيا التعافي بعد هتلر هي عبر إيجاد هويّة جمعيّة تدمج الحريّة الشخصيّة بـ"الموضوعيّة الصارمة". متحدّثاً في برلين عام ١٩٤٨، قال دوبلن لجمهوره الألمانيّ: "عليكم أن تقبعوا بين الأنقاض لوقت طويل وتَدَعوها تؤثّر فيكم، وتُحسّوا بالألم والمصيبة". في تعقيبهم على حديث دوبلن، تذمّر الصحافيّون لأنّهم كانوا قد سمعوا نمط



المحاججة هذا أغلب الأحيان، وأنّه "لن يساعد بقدر أكبر لكونه صادراً عن كاتب شهير وضيف غير دائم". ردّ دوبلن: "لم تُنصتوا للحديث. وحتى إن كنتم أنصتّم بآذانكم فإنّكم لم تفهموه، ولن تفهموه أبداً لأنّكم لا ترغبون في هذا". وكما كان دوبلن يعرف، في معظم الأحيان يكون دور المبدع مماثلاً لدور كاساندرا الكاهنة اليونانيّة التي وهبها أبولو نعمة النبوءة بشرط أن لا يصدّقها أحد. ويعاني معظم المبدعين من لعنة كاساندرا: عزوف القرّاء عن الإنصات.

بحسب المصادر الهومريّة، كانت كاساندرا ابنة بريام وهيكوبا. ونقل لنا الكتّاب اللاحقون (ومن بينهم بيندار وأسخيلوس) أنّه حين كانت كاساندرا وشقيقها هيلينوس رضيعين، نسيتهما هيكوبا في معبد أبولو. وحينما نام الطفلان، جاءت أفاعي أبولو المقدّسة ولعقت آذانهما: ومنذ تلك اللحظة فصاعداً، امتلكا نعمة النبوءة. وقال آخرون إنّ أبولو بنفسه هو الذي وهب كاساندرا تلك النعمة مقابل أن تعده بممارسة الجنس معه. وافقت كاساندرا، ولكن بعد أن تضاجعا، طلب أبولو قبلةً أخرى؛ وحينما قرّبت وجهها منه، بصق في فمها، بحيث يضمن أن لا يصدّقها أحد. وخلال حصار طروادة، حذّرت الطرواديّين من حصان اليونانيّين الخشبيّ وتنبّأت بسقوط المدينة. لاحقاً، أصبحت جزءاً من غنيمة أغاممنون وولدت له ابنيه التوأم. وبعد أن قُتل أغاممنون على يد أيغسثوس، عشيق زوجته كليتمنسترا، ثم قُتلت كاساندرا وابناها على يد كليتمنسترا.

وبما أنّ كاساندرا وشقيقها نُسيتهما أمّهما، تفسّر الأسطورة لَم



كانا مختلفين عن باقي أولاد هيكوبا. بحسب فحوى الأسطورة، ونتيجةً لهذا الانفصال الطارئ، كانت وحدة كاساندرا طاغيةً في طفولتها. كان عليها تعلّم الاعتماد على نفسها دون الاتّكال على تعاليم من هم أكبر منها سنّاً. كانت النعم الإلهيّة التي أُسبغت عليها، جيّدها وسيّئها، خاصّة بها، دون تدخّل أبويها. وحيدةً، كان عليها تعريف نفسها وارتباطاتها، وحيدةً كان عليها إدراك ما يجري داخل جدران مدينتها وخارجها، وحيدةً كان عليها تصوُّر معنى "الوطن" وماهيّة القصص التي تحدث في هذا "الوطن" - لم يكن كلّ هذا معتمداً على ما قيل لها إنه لها بل على ما تختاره بوصفه أمراً يعرّف ماهيّتها. لا تتحدّث كاساندرا انطلاقاً من معرفة مُتلقّاة بل من تصوّر فريد للواقع ستترجمه لاحقاً إلى سرد. ونعمة أبولو تؤكّد هذه الفردانيّة: منطلقةً من كلمات سائدة، يجب على كاساندرا أن تصوغ رؤيتها عن العالم، وهي رؤية تختلف عمّا يرغب أقرانها الطرودايّون في رؤيته. وكما تعلم كاساندرا، فإنّ مسؤوليّتها ليست الإقناع بل مجرّد البوح. "يعجز صمتي عن إبقاء جسده حيّاً"، تصرخ في أورستيا أيسخيلوس، عندما يؤنّبها الكورس على إعلان مقتل أغاممنون. "يونانيّتي واضحة ولكن ما من مصدّق". وهنا يردّ الكورس: "كلّ العرّافين ينطقون اليونانيّة وكلّهم غامضو الكلام". لا يمكن للشاعر، العرّاف، أن يعمل إلّا وفقاً للغة مشتركة، ولكن بحماسة متّقدة بحيث تبدو، في أفضل الأحوال، "غامضةً" لقرّائهم، بما أنّها ترفض أيّ توضيح موجَز. هنا مكمن صعوبة الأدب وغناه العظيم: في أنّه ليس دوغما منغلقة. إنّه يطرح الوقائع، ولكن دون منح إجابات حاسمة،



ودون التصريح بمُسلّمات مطلقة، أو اشتراط أيّ افتراضات غير قابلة للنقاش، أو تقديم هويّات تصنيفيّة. كلمات كاساندرا، عمق رؤيتها، وضوح فكرها (لأنّها حقيقيّة شعرياً ولا يمكن النطق بها بوصفها مجرّد شعارات) هي ما يجعل من [كاساندرا] مبدعةً، ويحكم عليها وعلى ولديها بالدمار.

وكما عايشَ دوبلن بنفسه، إقصاء أفلاطون لكلّ الكاساندرات، لكلّ الشعراء ورؤاهم، من الجمهوريّة، معيارٌ أعاد تطبيقهَ عددٌ لا يُحصى من الحكومات: وقد كانت الذروة في ألمانيا هتلر عبر طقوس حرق الكتب "المُنْحلّة" في ١٠ أيار/مايو ١٩٣٣، بما فيها أعمال دوبلن. كمجتمع، نعلم أنّ وظيفة المبدع الجوهريّة هي أن يُنوّر، وأن يحرّضنا دوماً، كقرّاء، على أن نعيد تعريف اعتقاداتنا، ونوسّع تعريفاتنا، ونسائل إجاباتنا. ولكن، في الوقت ذاته، وخوفاً من التفتّت والاضطراب، نحاول خفض دور المبدع إلى منزلة حكواتي الخُرافات، مساوين الأدب بالأكاذيب، ومُقارنين بين الفنّ والواقع السياسيّ: باصقين - فعلياً - في فم كاساندرا.

عرضة للسخرية، وتوصيفهم بكونهم غير طبيعيّين، والحُكم عليهم بالموت: هذا هو المصير الذي يحكم فيه المجتمع على كثير من مبدعيه الحقيقيّين. بل إنّه حتى المُكرَّسون، والمُكرّمون، والحاصلون على الجوائز والتكريمات، محكومون - معظم الأحيان - بأن لا يُنصت إليهم أحد. قبل ملاقاة حتفها، تتحدث كاساندرا إلى الكورس، دون أن تمنحهم هذه المرة نبوءة عن مأساتهم، بل صورةً شاملة تامّة عن وجودها، الذي سيكون هو وجودنا أيضاً:



تلك هي الحياة
الساعات الأكثر حظاً
كخربشات طبشور
على لوح في صف.
نُحدّق
ونحاول فهمها.
ثم يُدير الحظّ ظهره –
ويُمحى كلّ شيء.

ربما كان واجب كل شاعرٍ–مبدع هو متابعة الخربشة على اللوح بعد أن "يُمحى كلّ شيء". فالخلود المطلوب من خالق أيّ مسارٍ يُحرّضنا لأسباب غامضة، يشير إلى أنّ بإمكان الأدب، خارج رغبة القارئ وضمن تقييدات المجتمع، تشييد واقع أكثر ديمومة من اللحم والحجر، وكذا هي لوعة كاساندرا بشأن تلاشي الحياة، أو لوحات دوبلن المثيرة عن المجتمع في السنوات التي سبقت الرايخ الثالث.

مُقصى، منفيّاً، محروماً من كتبه وأصدقائه، لخّص دوبلن في يومياته مهمّته كمبدع، كشخص يحاول من خلال الكلمات أن يعكس للقارئ "المعنى الأصليّ" للأشياء. مدركاً، مثل كاساندرا، أنّ قصصه لن تفعل شيئاً لمنع كارثة التاريخ، وجد دوبلن أنّ هذا الواجب – برغم ذلك – لم يكن عبثياً، بل هو غير مكتمل فحسب:

وأنا أجلس الآن، أكتشف أنّ الكارثة لم تسلبني، بل ألهمتْني. وأنّني استفدتً من بؤسي. نتيجة نهائيّة وحيدة



> من 'المعنى الأصليّ': إليها تنتمي العدالة. ليس العالم الطبيعيّ وحده هو المُشيَّد بهدف غايةٍ ما، بل كذا الأحداث والتاريخ. عمق التاريخ الفعليّ عصيٌّ علينا. وإن لم يكن ثمة أثرٌ للعدالة الآن - والعدالة هي الأمر الوحيد الذي أمتلكه عقب الكارثة وتوضّح بؤسي - فعليّ إذاً الاعتراف بأنّ هذا ليس هو العالم الوحيد.

ويمضي دوبلن في القول إنّ الافتقار إلى العدالة في هذا العالم يبرهن على وجود واقع آخر، إذ هو، برغم هذا التحوّل، لا يتحدّث عن العالم الآخر اللاهوتيّ الخرافي أو عن أيّة أوهام ميتافيزيقيّة. إنه لا يُحيل إلى حالة كينونة لا يمكن بلوغها إذ تقع خارج حدود إدراكنا، بل هو يتحدّث عن حرفة، هي ابتكار القصص، التي تتدفّق منها "البشائر والمصادفات والعلامات إلى العالم المرئيّ"، على حدّ تعبيره. يعتبر دوبلن هذه الحركة "نوعاً من 'تخفيف وطأة' الواقع" الذي سيصبح "شفافاً" عند سرده. يمكن لأيّ تصنيف، لأيّ هويّة راسخة أو مفروضة تحاول حجب الواقع ضمن غطاء دوغما منغلقة، أن تتحلّل عبر التطبيق المُلهم للكلمات.

هذه "الشفافيّة" التي يتحدّث عنها دوبلن تعبيرٌ غامض. فالكلمات، بسبب التباسها الغريب تحديداً، تحاول إقناعنا، نحن مستخدميها، بدقّتها وقيمتها عبر إظهار نفسها بكونها إثباتاً مطلقاً، منظومة تجمّد العالم في حالةٍ من الكينونة الثابتة. هذا هو قانون الخبّاز، في قصيدة لويس كارول **صيد السّنَارْك**: "ما أقوله لك صحيح ثلاث مرّات". بالطبع، وبرغم هذا الافتراض السائد، يبرهن كلُّ استخدامٍ للغة نقيضَ



هذا: أنّ اللغة تقبض على الواقع لا من خلال تحويله إلى حجر بل عبر إعادة تشييده تخيّلياً، عبر الإيهام، والاستنتاج، والاقتراح، عبر "بشائر، ومصادفات، وعلامات" دوبلن بوصفها أمراً دائم التحرّك، عصيّاً على الإدراك دوماً: أمراً "شفافاً". ولا يمكن للّغة أبداً، بالتالي، أن تخدم إملاءات السلطة، السياسيّة أو الدينيّة أو التجاريّة، إلّا كخُلاصة من الأسئلة والإجابات الثابتة لأنّها عاجزة تماماً، برغم ادّعاءاتها بالدقّة، عن إثبات أيّ شيء على نحو تامّ. إنّنا "نخترق" الواقع المرويّ عبر اللغة، طبقةً إثر أخرى، كما في المديح المتكرّر للكتابة عن اللوح، بحيث تصبح قراءاتنا للقصص لانهائيّةً حقاً، إذ تُفضي كلّ قصّة أو تشير إلى أخرى تقع في مكانٍ ما تحتها، دون أن تسمح أيٌّ منها لنفسها بأن تمثّل الحقيقة المطلقة. تقول مارغريت آتوود، في مجموعتها **جريمة قتل في الظلام**، عن هذه الحرفة الغامضة: "تبعاً لقوانين اللعبة، عليّ أن أكذب دوماً. والآن، هل تصدّقني؟".

هذه هي المفارقة. فمن جانب، تعمل لغة السياسة، التي تسعى إلى مخاطبة تصنيفات فعليّة، إلى تجميد الهويّات في تعريفات جامدة، بحيث تعزل ولكنْ تُخفق في تمييز [إحداها عن الأخرى]. وفي الجانب الآخر، تُقرّ لغة الشعر والقصص باستحالة التسمية بدقة وتحديد، حيث تصنّفنا بوصفنا بشريّةً مرنةً وجماعيّة فيما تمنحنا، في الوقت ذاته، هويّات ذاتيّة الإلهام. في الحالة الأولى، يقوم التصنيف الممنوح لنا عبر جواز السفر والصورة المتعارف عليها لماهيّتنا التي يُفترَض بها أن تكون تحت علَم محدّد وضمن حدودٍ مقرَّرة، علاوةً على العين الحاجبة التي ننظر عَبرها إلى الناس الذين يبدو أنّهم



يتشاركون لغةً بعينها، وديانةً بعينها، وأرضاً بعينها، بتثبيتنا جميعاً إلى خريطة ملوّنة مُحدَّدة بخطوط طول وخطوط عرض مُتخيَّلة نعتبرها العالم الحقيقيّ. وفي الحالة الثانية، ليس ثمّة تصنيفات، أو حدود، أو تناه. "في هذه اللحظة من التاريخ"، يقول دوبلن عام ١٩٤٨، "الناس مُرغَمون على تنظيم أنفسهم ضمن أمم، والانضمام إلى أمم أخرى تشبههم. ولكن في اللحظة التي تتحقّق فيها هذه الحاجة، ويُرسمُ خط الحدود ضمن أمّة ثالثة، ستمتزج هذه الحاجة مع نزعة مقارنة الذات مع أمّة ثالثة أو رابعة تمّ الهيمنة عليها - رغم أنّ المرء يعلم، أو ينبغي له أن يعلم، مقدار السيادة الضئيل على مصائرنا. ومجدّداً، ستأتي موجة في بحر التاريخ، ولكنّها ستكتفي بالارتطام باليابسة قبل أن تُقذَف مرةً أخرى متدفّقةً نحو البحر".

استقرّ دوبلن في باريس عام ١٩٥١، خائب الأمل من مواطنيه. وبعد ستّ سنوات، عاد إلى ألمانيا ليفارق الحياة في مستشفى في بادن—فورتمبرغ، ولكن كان ثمّة شيءٌ في كتابته يشير إلى أنّه لم يكن يُحسّ بهزيمة تامّة. في موضع ما من صفحات برلين، ميدان الإسكندر الكثيرة، يلتقي فرانتس بيبركوف عرَضاً بيهوديّ شرقيّ يبدو - على نحو غامض - وكأنّه يفهم بحث بيبركوف عن هويّة أشمل وأعمق، ويقترح عليه أنّ ثمّة شكلاً من العلاج قد يتحقق عبر القصص، جزئياً على الأقل، إذ يفسّر له هذا اليهوديّ المرتحل: "أشدّ الأمور أهميّة للمرء هي قدماه وعيناه. لا بدّ لك من أن تكون قادراً على رؤية العالم والتوغّل فيه". فالقصص، بحسب دوبلن الذي يكرّر تفجّع أيّوب المأساويّ عن الأيّام الخوالي، تساعد الأعرج على المشي والأعمى



على الإبصار.

بالنسبة إلى خيال الحكومات البيروقراطيّة القاصر، وإلى استخدام اللغة المحدود في السياسة، يمكن للقصص أن تواجه كوناً–مرآةً مفتوحاً غير محدود من الكلمات لمساعدتنا على إدراك صورة عنّا جميعاً. في مجال سرد الحكايات، كما أدرك أفلاطون، ليس ثمّة ما هو محصورٌ بما تستلزمه المدينة المثاليّة: فالمبدع لا يمتثل للنظام، وبرغم إمكانيّة الاستيلاء على القراءات وتحوُّل الشعر إلى بروباغندا، لا تزال القصص مستمرّةً في منح قرّائها مدناً متخيَّلة تتعارض مُثُلها أو تُطيح مُثل جمهوريّة [أفلاطون] الرسميّة. ويبدو أنّ اهتمام أفلاطون ليس منصبّاً على أنّ كاساندرا قد حلّت عليها اللعنة، بل على إمكانيّة أن لا تكون اللعنة فعّالة، وأنّ القرّاء سيواصلون تصديقها، رغم مكر أبولو. وكما يعلم دوبلن، لعلّ هذا الإيمان الحذر قابعٌ في قلب حرفةِ كلّ مبدع.



II

ألواح جلجامش

"هل تعلم، لطالما كنتُ أظنّ أنّ وحيد القرن وحش خرافيّ أيضاً؟ لم أرَ أياً منها أبداً!"
"حسناً، بعد أن التقينا الآن"، قال وحيد القرن، "إذا صدّقتِ وجودي، فسأصدّق وجودكِ. هل اتفقنا؟".

لويس كارول، **مغامرات أليس عبر المرآة**

في ظهيرةٍ من أواخر عام ١٨٧٢، في غرفة مُغبرّة من غرف المتحف البريطانيّ، بدأ قيّمٌ شابٌّ كان يدرس عدداً من الألواح المسماريّة التي شحنها باحث آثار هاوٍ من أنقاض مكتبة الملك آشور بانيبال التي اكتُشفت حديثاً في نينوى، بتمزيق ملابسه والرقص حول الطاولات بانتشاء مبتهج، أثار دهشة زملائه. كان اسم ذلك القيّم المهتاج جورج سميث، وكان سبب بهجته الحماسيّة هو أنّه اكتشف فجأةً أنّه كان يقرأ "قسماً على الأقل من القصّة الكلدانيّة للطوفان". متحمّساً بفعل هذا



الاكتشاف، بدأ سميث البحث عن شذرات أخرى من القصّة بين آلاف الألواح المتشابهة، ليتمكّنَ أخيراً بعد "جهد طويل وشاق" من تجميع نسخة ميزوبوتاميّة [بلاد ما بين النهرين] من قصّة طوفان نوح، قدّمها في ملتقى لجمعيّة الآركيولوجيا البابليّة في ٣ كانون الأول/ديسمبر ١٨٧٢. ظنَّ سميث أنّه كشف النقاب عن برهانٍ (إن كان البرهان ضرورياً) على حقيقة الكتاب المقدّس.

نعلم اليوم أنّ ألواح نينوى، المكتوبة بلهجة أكاديّة في الألفيّة الثانية قبل الميلاد، تضمّ قصيدةً واحدة طويلة ألّفها أو نقّحها باحث—كاهن يُدعى شين إيقي أونيني، كان على الأرجح قد قارن بين عدد من النصوص الأكاديّة الأقدم، التي كانت مستندةً بدورها إلى أصول سومريّة قديمة. مثل هوميروس، ربما كان شين إيقي أونيني، شخصيّة حقيقيّة، أو ربما كان اختلاقاً أدبيّاً، أي مؤلّفاً ابتكره قرّاء لاحقون ليبرّروا وجود قصيدة عظيمة. في جميع الأحوال، إنّ قصيدته، **ملحمة جلجامش**، إحدى أقدم وأبرز القصص التي نتذكرها.

تروي **ملحمة جلجامش** قصّة رجلٍ ومدينة، وكيف أنّ الرجل، الملك جلجامش، سيكتشف حدود قدرته، وكيف أنّ المدينة، أوروك، لن تصبح رائعةً فحسب، بل عادلة أيضاً. تبدأ الملحمة بنُصح للقارئ، مُقدّمةً إلينا، عبر القرون الكثيرة، مسؤوليّة التعلّم. عليك وعليّ، كما يُخبرنا الشاعر، أن ندخل مدينة أوروك ونبحث في أساساتها عن صندوق نحاسيّ يضمّ ألواحاً لازورديّة كُتبت عليها قصّة جلجامش. وهذا، على حدّ معرفتنا، هو أوّل استخدام لتقنيّة "كتاب ضمن الكتاب" في تاريخ الأدب. وهنا تبدأ كلّ القصص.



جلجامش هو أقوى البشر، "ضخم، وسيم، متّقد، كامل"، ثلثاه إله وثلثه بشر. ولكنّ جلجامش مستبدٌّ أيضاً يسيء استخدام سُلطته، يضطهد الرجال ويغتصب النساء. غير قادرين على احتمال ظلمه أكثر، يناشد شعب أوروك السماء كي تصلح الحال. تسمع الآلهة مناشداتهم وتُدرك أنّ تحوُّل جلجامش إلى رجل عادل يستلزم وجود نظيرٍ له، شخصٍ يعيد التوازن إلى الحُكم الملكيّ بحيث يعود السلام إلى المدينة. ثمّ تخلق الآلهةُ إنكيدو، الرجل البريّ، الذي يبدو انعكاساً لجلجامش في المرآة، إذ ثلثاه حيوان وثلثه بشر. قويٌّ ولكن لطيف، يعيش بين الوحوش التي يحميها. ليس لإنكيدو أدنى معرفة ببشريّته، وبالمعنى الطبيعيّ للعدالة. في أحد الأيّام، يكتشف صيّاد صغير وجود إنكيدو في الغابة. مليئاً بالرعب، يُخبر أباه أنّه رأى مخلوقاً بدائيّاً يأكل العشب ويشرب من بركة مياه، ويُحرّر الحيوانات من فِخاخ الصيّادين بحيث لا يصطادون شيئاً. يقول أباه: "اذهب إلى أوروك. اذهب إلى جلجامش،/ أخبره بما حصل،/ ثم اتّبعْ نُصحه. سيعرف ما عليه فعله". يأمر جلجامش الصيّاد بأن يتّجه إلى العاهرة المقدّسة شامهات ويأخذها إلى الغابة. وهناك، عليها أن تتعرّى وتستلقي مفتوحة الساقين حتى مجيء إنكيدو. بتأثير إغواء شامهات، سيستسلم إنكيدو. يُطيعه الصيّاد وتقوم العاهرة المقدّسة بما أُمرت. تضمّ **ملحمة جلجامش** أوّل نسخة من الجميلة والوحش.

ويحدث كلّ شيء كما توقَّعَ جلجامش. يتضاجع إنكيدو وشامهات سبعة أيّام. فتفرّ الحيوانات حياءً منه. بعد أن اكتسب بداية وعيه بذاته، فقد إنكيدو براءته الحيوانيّة. أصبح يعرف الآن أنّه إنسان، وكذا تعلم



الحيوانات. مرتدياً أحد أثواب شامهات، قاصّاً شعره، بعد أن اغتسل وتعطّر، أُخذ إلى المدينة لمقابلة جلجامش.

في هذه الأثناء، كان جلجامش قد رأى حلماً: تندفع نجمةٌ عبر سماء الصباح وتسقط أمامه كصخرة ضخمة. يحاول رفعها، ولكنّها كانت ثقيلة جداً، فاحتضنها وربّت عليها. وهنا ينتهي الحلم. تفسّره أمّ جلجامش: الصخرة صديق عزيز، بطل عظيم، سيضمّه جلجامش تحت ذراعه ويلاطفه "كما يلاطف الرجل امرأة". سيكون قرينك، نصفك الآخر"، تقول له. فيردّ جلجامش: "لعلّ الحلم يتحقّق". هذه الكلمات مهمّة، إذ تُشير إلى أنّ شيئاً داخل جلجامش، أمراً لاواعياً يتحرّض في ذهنه، يتوق إلى التوحّد مع الآخر.

يتحدّى إنكيدو جلجامش، فيتصارع الرجلان القويّان، "الأذرع متشابكة، وكلّ جسدٍ ضخم/ يحاول التحرّر من قبضة الآخر". وأخيراً، ينجح جلجامش في هزيمة إنكيدو، ويثبّته على الأرض. ثمّ يُحقّق جلجامش حلمه. يأخذ إنكيدو بين ذراعيه، فيتعانق الرجلان ويقبّل أحدهما الآخر. "تتشابك كفّاهما كأخوين./ يمشيان متجاورين. ويصبحان صديقين حقيقيّين". فتبدأ مغامرتهما. الآن، بعد أن أصبحا اثنين، سيتمكّن الصديقان من مواجهة جميع الأخطار التي تُهدّد الدولة–المدينة: من بينها، وحش قويّ اسمه همبابا، وهو مخلوق من خارج حدود دائرة جلجامش المتحضّرة ودائرة إنكيدو الطبيعيّة، شيطان يهاجم سكّان أوروك داخل الغابة أثناء أسفارهم. وبهدف هزيمة همبابا، يتبادل إنكيدو وجلجامش الدعم، ويهدّئ كلٌّ منهما مخاوف الآخر. فالخوف المتولّد من الحضارة يتخفّف عبر معرفة العالم الطبيعي



والعكس صحيح، حيث يكتسب كلّ منهما القوّة من وجوده وحده.

بعد قتل الوحش، تقع الإلهة عشتار في حبّ جلجامش، ولكنّه يرفضها. عقاباً له، تُناشد والدها، الإله آنو، كي يرسل ثور السماء ليقتل الصديقين. يحقّق الإله أمنية ابنته، ولكن يُبرهن جلجامش وإنكيدو أنّهما أقوى من الوحش ويقتلانه. على نحو مُجحف (إذ إنّ قدر العدالة كان ضئيلاً في السماء كما هو الآن)، تقرّر الآلهة أنّ الصديقين أهانا الآلهة عبر قتل الثور، وأنّ على أحدهما أن يموت. يتم اختيار إنكيدو ضحيّةً. ولكن جلجامش لن يُسلّم نفسه لفقدان صديقه الحبيب، فينوح "مثل يمامة"، كما تشير القصيدة، ويهبط إلى العالم السفليّ محاولاً إعادته إلى الحياة. هنا يُخاطب أرواح من رحلوا، ويعرف قصّة الطوفان على لسان نوح الميزوبوتاميّ (هذه هي الشذرة الأولى التي فكّ جورج سميث رموزها). ولكن الآن، محروماً من الرفقة، بات جلجامش عاجزاً عن تحقيق أفعال مذهلة. فيعود إلى مدينته خاوي الوفاض.

ومع ذلك، هذه العودة ليست هزيمة. إذ في مسار الأحداث السحريّة التي تصوّر المغامرة الملحميّة، كان جلجامش قد اكتسب معرفةً عميقةً عن معنى الموت: لا بكونه جعبتنا المشتركة المحتومة، بل بكون سيادته تطغى على الحياة بذاتها؛ أنّ حياتنا ليست فردانيّة على الإطلاق، بل تتغذّى دوماً بحضور الآخر، وبالتالي تتضاءل عند غيابه. حين نكون وحيدين، ليس لنا اسم أو وجه، ليس ثمّة من ينادي علينا أو انعكاس نميّز فيه ملامحنا. لم يُدرك جلجامش، إلّا بعد موت إنكيدو، المدى الذي كان يُمثّل فيه صديقه جزءاً من هويّته. فيبكي: "أوه إنكيدو، كنتَ الفأس التي تدعمني/ التي تثق بها ذراعي، السكّين



في غمدي،/ الدرع التي أحملها، حَبْلي العظيم،/ الحزام العريض حول خاصرتي، والآن/ أبعَدكَ قدرٌ قاسٍ عنّي، إلى الأبد". لو كانَ لـ **ملحمة جلجامش** درس، فهو أنّ الآخر يمكّننا من الوجود.

رابط مزدوج يُنير ويوسّع البطلين المنعكسين في ما بينهما، جلجامش وإنكيدو، اللذين يمثّلان – بمعنى ما – النموذج البدئيّ، بما أنّ تاريخ الأدب يمكن قراءته بوصفه تاريخاً لمثل هذه الروابط. العاشقان، الصديقان، الزميلان، العدوّان، السيّد والعبد، المعلّم والتلميذ: الروابط كثيرة وليست محصورةً في نمطٍ واحدٍ أبداً. آدم وحوّاء، إيروس وسايكي، إلكترا وكليتمنسترا، أيّوب ويهوه، قابيل وهابيل، دكتور فاوست وميفيستوفيليس، ماكبث وليدي ماكبث أو ماكبث وبانكوو، شيرلوك هولمز وواتسون، كِمْ واللاما، بوفار وبيكوشيه – عدد لانهائيٌّ من الشخصيات التي تتعارض، أو تُكمّل، أو تبني، أو تتناحر في ما بينها في صفحات كتبنا.

في أوروبا، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تسبَّبَ الخوف المتولّد بفعل المكننة المتعاظمة في الأعمال البشريّة – الخوف من أنّ إنسانيّتنا ستُستبدَل بصورةٍ زائفة شريرة – بخلق فكرة الآخر بوصفه الحضور الملموس لذاتٍ مخفيّة: لا يُرى الآخر كأجنبيّ، كشخصٍ آخر يمكننا إقصاء هويّتنا عنه، أو كانعكاسٍ مفعَم بالإطراء لصورةٍ ذاتيّة تبدو مثاليّةً، بل بكونه الداخل السريّ، المجهول كليّاً، الجانب المظلم من القلب. أصبح الآخر هو الدوبلغانغر [doppelgänger] أو القرين: يمتلك سمات الشخصيّة الأساسيّة مع حفاظه على هويّته المُعاكسة، مثل كائنٍ ظلّ. في ألمانيا، كان إ. ت. أ. هوفمان أحد أوائل من طوّروا ثيمة القرين



في عددٍ من أعماله الأدبيّة الفانتازيّة. روايته الأولى، إكسير الشيطان، التي صدرت عام ١٨١٥، تتناول قصّة شقيقين، الأوّل راهب والآخر كونت، يتشابهان إلى درجة أنّ الكونت بدأ يظنّ، بعد حادث أصابه، أنّه هو أخوه، ويعيش حياة الآخر، وتنتابه أفكاره. "أنا فعل أفكارك"، يقول شبح في قصيدة هاينرش هاينه الطويلة ألمانيا: حكاية شتاء، التي ألّفها هاينه عام ١٨٤٤. وقبل خمسة أعوام، كان إدغار آلن بو قد نشر قصّة "وليم ولسون"، حيث يفترق الفعل والأفكار ثمّ يلتحمان: تبدأ الشخصيّة المحوريّة بوصفها واحداً، ثمّ تنقسم إلى اثنين، ثمّ تتوحّد مرةً أخرى في النهاية، حين يقول القرين، ("غريمي" كما يسمّيه بو)، الذي يبدو أشبه بصورةٍ منعكسةٍ في مرآة، للذات التي قتلها للتوّ:

> لقد تغلّبْتَ، وأنا استسلمتُ. ومع ذلك، من الآن فصاعداً، أنت ميت - ميت بالنسبة إلى العالم، إلى السماء وإلى الأمل! في داخلي كنتَ موجوداً - وفي موتي، تأمَّلْ في هذه الصورة، التي هي صورتك، كيف قتلتَ نفسك فعلاً.

يجب أن يكون هذا الدرس الرهيب النهائيّ درسنا جميعاً، إذ يتحوّل الآخر، الذي نصبح من خلال حضوره مدركين لكينونتنا، عبرنا إلى عدوٍّ لنا حيث ندفع حياتنا ثمناً لهذا، بما أنّ كلّ ما سنفعله به سنفعله بأنفسنا أيضاً. هذا هو درس جلجامش، الذي يرى أنّ على العالم بأسره أن يُفجع بموت إنكيدو، بما أنه كان قطعةً من العالم كما كان قطعة من جلجامش:



فلتتفجّع عليك الدروب التي قادتْكَ إلى غابة الأرْز
دوماً، ليلاً نهاراً،
وليتفجّع عليك عجائز أوروك بأسوارها العظيمة،
مَنْ منحونا بركاتهم حين رحلنا،
ولتتفجّع عليك التلال والجبال التي تسلّقناها،
ولتتفجّع عليك المراعي لكونك ابنها.

طبيعة القرين (إن أعطينا الآخر اسمه الأدبيّ) ملتبسة، إذ هو شخصٌ يماثلنا ويختلف عنّا في آن واحد، هو الصورة المنعكسة في مرآة حيث اليسار يمين واليمين يسار. القرين بشريٌّ وإنْ ليس تماماً؛ من لحم ودم ولكن مع سمةٍ لاواقعيّة لأنّنا نُخفق في تمييز أو تحديد كل فعل من أفعاله. بالنسبة إلى جلجامش، القرين هو إنكيدو الذي أصبح متحضّراً حين دخل مجال الصداقة ولكنّه لا يزال إنكيدو البريّ، المتآلف مع الغابات والصخور. إنه جارنا، المُعادِل لنا، ولكنّه الأجنبيّ أيضاً، الشخص الذي يقوم بالأفعال على نحو مختلف، وذو لون مختلف، أو يتحدّث لغة مختلفة. وكي نميّزه عنّا على نحوٍ أمثل، نعمد إلى المبالغة في توصيف سماته الظاهريّة.

كان القُرَناء الأوائل محض متوحّشين: الرجال والنساء الآخرون الذين وهبتهم الطبيعة سمات مختلفة عنّا. كانوا أكبر أو أصغر، ذوي بشرة بألوان مختلفة ذات سمات حيوانيّة، كانوا يطيرون أو يمتلكون ساقاً واحدة أو يلتهم بعضهم لحوم بعض. قابل يوليسيز بعضهم في أسفاره (أكلة لحوم بشر عمالقة مثل السايكلوب أو الليستريغونيان أو السيرينات اللواتي يُشبهن الطيور)، ولكن حتى خارج مجال الأدب



كان يجري التعامل معهم بحرص. نسَبَ الطبيعانيّ بلينيوس الأكبر، في كتاباته في القرن الأوّل قبل الميلاد وتدويناته لأحداث أقدم بكثير، إلى أناس حقيقيّين، سمات فانتازيّة، وهي ميزة كان يرفضها على نحو بديهيّ: "من بين [هؤلاء الناس] ثمّة البعض ممّن ليس لديّ شك في أنّهم سيبدون فانتازيّين وغير قابلين للتصديق لكثيرين، إذ من كان يصدّق وجود الإثيوبيّين قبل أن يراهم؟" ثم يعدّد بلينيوس عدداً من الجماعات الرائعة: "الأريسمابي المتّسمون بامتلاكهم عيناً واحدة في منتصف جباههم" وعراكهم مع الغريفين؛ سكّان أباريمون "الذين تكون أقدامهم ملتفّةً خلف سيقانهم [و] يركضون بسرعة خرافيّة"؛ الألبان، "الذين يكونون صُلْعاً منذ الطفولة ويكون إبصارهم أقوى في الليل منه في النهار"؛ الأوفيوجين، "الذين يعالجون عضّات الأفاعي باللمس"؛ سيلي، الذين "يُولّدون في أجسادهم سُمّاً يقتل الأفاعي"؛ الجيمنوسوفيّون، الذين "يبقون واقفين من الشروق إلى الغروب في الشمس الملتهبة... مستندين إلى قدم واحدة ثم يريحونها مستندين إلى الأخرى"؛ المونوكولي، "الذين يمتلكون ساقاً واحدةً ويثبون بسرعة مذهلة"، كما يستلقون، في الطقس الحارّ، "وظهورهم منبسطة على الأرض ويحمون أنفسهم عبر ظلّ أقدامهم"؛ الماكيل، "وهم ثنائيّو الجنس ويتماهون مع دور الجنس الآخر".

من بين أكثر الشعوب غرابةً ممّن عدّدهم بلينيوس كان سينوسيفالي أو البشر الكلاب، الذين تكون رؤوسهم شبيهةً برؤوس الكلاب وأجسادهم مغطّاة بجلود الحيوانات المفترسة. "وينبحون بدلاً من التحدّث ويعيشون على صيد الحيوانات والطيور، مستخدمين



أظافرهم". يظهر هؤلاء البشر الكلاب (وعدد كبير من شعوب بلينيوس الغريبة الأخرى) في توصيف لاحق لمغامرات الإسكندر المقدونيّ في الهند، وهو كتاب قروسطيّ شديد الرواج عُرف بعنوان **قصص مغامرات الإسكندر**، نُسب إلى ابن أخت أرسطو، كايسثينيس، الذي رافق الإسكندر في رحلاته. يعود تاريخ النسخ الأولى من الكتاب إلى ما قبل القرن الرابع قبل الميلاد، ولكنّها أُلحقت بترجمات مُنقّحة ومُحسَّنة باللاتينيّة، والأرمنيّة، والعربيّة، والبهلويّة، والسريانيّة، والإثيوبيّة. ويشير الباحث الأميركيّ ديفيد غوردون وايت إلى أنّه، إضافةً إلى المادّة الجديدة، " نُقّحت أسماء أعداء الإسكندر المتوحّشين كي تلائم الأحداث آنذاك"، بحيث يجري تحديث "الآخر المتوحّش" مع كلّ طبعة جديدة. وبهذه الطريقة، سيتماهى البشر الكلاب في قصص مغامرات الإسكندر، بحسب النسخ المتعدّدة، مع السكوثيّين، والبارثيّين، والهون، والآلان، والعرب، والترك، والمغول، وعددٍ من الأعراق الأخرى الحقيقيّة والمتخيّلة. وهكذا، تصف **قصص مغامرات الإسكندر**، في عددٍ من نسخها، مواجهته مع البشر الكلاب:

> وصلنا إلى مكان يتدفّق فيه نبعٌ مُبهج وغزير... ثمّ يظهر أمامنا، قرابة الساعة التاسعة أو العاشرة، رجلٌ غزير الشعر كماعز... أجفلتني وأزعجتني رؤية مثل هذا الوحش. فكّرتُ في الإمساك به، لأنّه كان ينبح علينا بوحشيّة ووقاحة. لذا أمرتُ امرأةً أن تتعرّى وتتقدّم نحوه عسى أن يهيمن عليه الشبق. ولكنّه أخذ المرأة معه وابتعد، ولكم يحزنني القول إنّه التهمها.



يبدو أنّ امرأة الإسكندر واجهت حظاً أسوأ من عاهرة جلجامش، ولكن من الواضح أنّ تكتيكات ترويضِ الرجل المتوحّش هي ذاتها في القصّتين.

في العُرف اليهو–مسيحيّ، ينتمي البشر الكلاب إلى الأعراق التي لم تُقصَ عن جنّة عَدْن فحسب بل من الأرض "المتحضّرة" التي استُعيدت بعد الطوفان. ولكنّهم بشر برغم ذلك. يُقال إنّ حام، ابن نوح الذي تجرّأ على النظر إلى عُري أبيه (والذي عوقب فكانت سلالته هي الإثيوبيّين السود)، أنجب ولداً هو النمرود الصيّاد، باني برج بابل، وسلَف البشر الكلاب. وبحسب سان أوغستين، يجب اعتبار هذا العرق المتوحّش أبناءً للربّ، مثلنا، بما أنّ "كلّ من يولد في أيّ مكان كبشر – أي، كائن عاقل فانٍ – ينحدر من ذلك الإنسان المخلوق الأول ذاته [أي آدم]. ويصحّ هذا، بصرف النظر عن مدى غرابة هذا المخلوق بالنسبة إلينا في البنية الجسديّة، أو اللون، أو الحركة، أو النطق، أو أيّ ملَكة، أو عضو، أو سمة طبيعيّة". وقد بورك البشر الكلاب حين وُهبوا رأس مخلوق مألوف ومخلص؛ وربما كان من الأصعب شَمْلُ إنسان برأس وحشٍ آخر. ففي شتّى الأحوال، للإنسان ذي رأس الكلب سمةٌ أليفة تدعو للاطمئنان.

لو كان البشر الكلاب، كما أشار أوغستين، بشراً بالفعل، ومُرشَّحين بالتالي للخلاص في القدوم الثاني، إذاً يمكنهم كذلك اتّباع تعاليم المسيح في زمننا. في الكتاب الإثيوبيّ الصادر في القرن الخامس والذي يتحدث عن القدّيسين، **مجادلات الحواريّين**، ثمّة قصّة تتناول لقاء القدّيس أندرو والقديس بارتولوميو، خلال رحلتهم بين البارثيّين، مع



رجل كلب، أحد سكّان مدينة أكلة لحوم البشر (تُشتَق كلمة آكل لحم البشر [Cannibal] من الجذر اللاتينيّ cane، أي الكلب). كان ثمّة ملاك قد أخبر الرجل الكلب أنّه، إذا اتّبع الحواريَّيْن فسيرحمه الربّ من نيران الجحيم التي سيلقى مصيره فيها نتيجة أفعاله. قبل الرجل الكلب كلام الملاك ومثل أمام القدّيسَيْن. "كان طوله أربع أذرع، ووجهه أشبه بوجه كلب ضخم، وكانت عيناه مثل مصباحين متّقدين ببريقٍ ساطع، وأسنانه مثل أنياب خنزير بريّ أو أسد، وأظافر يديه مثل مخالب أسد، وشعره ينسدل على ذراعيه كجمّة أسد، وكان مظهره بأكمله رهيباً ومرعباً". مُنح الرجل الكلب، الذي كان اسمه أبومينابل، اسم كريستيان. وتحوّل الاسم بعدئذ ليصبح كريستوفر، القدّيس العملاق الذي حمل يسوع الطفل عبر النهر، ثمّ تعمّد الوثنيّ الهمجيّ على يد القدّيس بابيلوس في أنطاكية ليتحوّل، مثل إنكيدو، إلى رجل أبيض متحضّر. ربّما يترافق اسم القدّيس كريستوفر، بوصفه حامل المسيح، مع الإله المصريّ القديم أنوبيس، الإله ذي رأس الكلب الذي يساعد أرواح الموتى على العبور إلى الآخرة.

لا ينسب العُرف الإسلاميّ البشر الكلاب إلى ذريّة حام والنمرود بل إلى يافث بن نوح الذي جعل ابنه، بعد وفاة زوجته، يرضع من عاهرة، ما جعله يكتسب ملامح الكلب. وذريّته هم الشعوب التي واجهها الإسكندر في المكان الذي تقع فيه كرواتيا اليوم، ويُفترَض أنّهم مقاتلون شجعان، ويقفون في صفّ العدالة دوماً. وذُكر البشر الكلاب أيضاً في العُرفين الهنديّ والصينيّ. في الأوّل، يُعدّ الكلب التقمّص دون–البشريّ الأخير. تدعو طائفة من الشيفا، تعود إلى القرن الثالث



عشر، مريديها إلى التصرّف مثل البشر الكلاب بنباحهم وعوائهم. في الصين، تتحدّث بعض المرويّات القروسطيّة عن البشر الكلاب الذين تقع مملكتهم خارج حدود الإمبراطوريّة الصينيّة، والذين ينحدرون من تلاقي البشر بالكلاب أو الذئاب. ويتمثّلِ أحد واجبات هؤلاء البشر الكلاب الصينيّين بمساعدة المسافرين التائهين لإيجاد طريق العودة، وحمايتهم من الوحوش المفترسة وقطّاع الطرق.

تكرّست فكرة الآخر بكونه رهيباً ومفيداً في آن واحد على نحو مبكّر في تاريخنا. وفقاً لقراءة تلموديّة لسفر التكوين، بعد أن طُرد قابيل من عَدْن لقتله أخاه، وهبه اللّٰه كلباً ليحميه من الوحوش المفترسة، وكذلك ليكون بمثابة علامةٍ على كونه خاطئاً. وقد منحت هاتان السمتان الكلب الميزتين المزدوجتين بكونه منبوذاً وحامياً، ولكن دون أن تُسبغ على الكلب الميزة الأخلاقيّة التي يقتصر امتلاكها على البشر. وعندما أصبحت طبيعة الكلب جزءاً من طبيعة البشر ووُلد عرق البشر الكلاب، باتت طبيعة الكلب تستلزم ميزةً غير أخلاقيّة، دون أن تكون لاأخلاقيّة. أفعال البشر الكلاب ليست خاطئة: إذ إنّها تقع خارج المجال الأخلاقيّ ببساطة. بحسب نظرة أيّ مجتمع، هذه ميزة نافعة يمتلكها الأجنبيّ، بما أنّه يستطيع بذلك خدمة المواطنين عبر أفعال ستُعدّ، عند أيّ عضو في ذلك المجتمع، مناقضةً للأخلاق ومُحرَّمةً بالتالي. (وبمقتضى هذا، يوظّف اليهودُ الأرثوذكس الأغيارَ مساعدين لهم يوم السبت إذ يُحرَّم عليهم العمل فيه، فيشعلون الأضواء أو يشغلون الأجهزة).

في ملحمة جلجامش، يحدث اندماج الدخيل [الإكزوتيكيّ] ضمن المألوف، دون الإحالة إلى الظروف السياسيّة التي تجري



أحداث القصّة ضمنها. ومع ذلك، في الروايات اللاحقة، ستصبح هذه الظروف محوريّةً، وستستلزم قصّة التضارب بين ما هو خارجيّ وما هو داخليّ سمات تاريخيّة محدَّدة. وهناك ثيمةٌ سائدةٌ جداً بشأن إمكانيّة قراءة الأدب بكونه توصيفاً مستمرّاً لوقائع انكشاف معارضة أخرى والتصريح بها، بما أنّ خلق هويّة جديدة كلّ مرّة، سيستلزم تحديد إقصاءٍ جديدٍ من هذه الهويّة. كلُّ جلجامش أهليّ يستلزم وجود إنكيدو الدخيلِ [الإكزوتيكيّ].

اشتُقّت مفردة إكزوتيكيّ من المفردة اليونانيّة إكزوتيكوس، التي تعني "الدخيل الخارجيّ"، أي ما هو غير مُحتوىً ضمن أسوار المدينة. ولقرون، ارتبطتْ فكرة الوطن، ما يكمن "في الداخل"، لدى الأوروبيّين، بفكرة الغرب. و"الخارج" كان كلّ ما بقي: الشرق غير المألوف، الغريب، الإكزوتيكيّ الذي يقع خارج نطاق الأفق. كان "الخارج" بالنسبة إلى الأوروبيّين القروسطيّين أجزاءً من أفريقيا وآسيا: بشرة إثيوبيا الداكنة وعاجها الثمين، ثراء الهند، طقوس الصين، عجائب اليابان، ثقافات بورما وكوريا السريّة، الإمبراطوريّة الروسيّة الوحشيّة المرفّهة، الصحارى الشاسعة في منغوليا غير المكتشَفة. من الشرق جاء كلّ ما هو أجنبيّ، كلّ ما هو غريبٌ وما يمثّل اللذة المُحرَّمة، ما سمّاه سان برنار "إغواء الإكزوتيكيّ". وكذلك، الخوف من المجهول، الخوف من أولئك الغزاة الهمجيّين الذين تشكّل ثقافتهم تهديداً للسّيادة المُفترَضة للثقافة الغربيّة بوصفها تهديداً لمملكة المسيح. كانت حكايات ماركو بولو الطويلة ورحلات سير توماس ماندفيل المُتخيَّلة غزوات أدبيّة تطلب من المناطق "الإكزوتيكيّة" التحالف مع الغرب،



إن لم تطلب الخضوع التام، عازفةً على وتر توصيف اختلافاتها. كانت الحملات الصليبيّة المبادرات الجزائيّة لملّاك الأرض الذين أرادوا المطالبة بحقّهم في ما اعتبروها الممتلَكات المُغتصبة من المملكة المسيحيّة، ولكنّها كانت أيضاً محاولات لتطويع "الخارج" الغريب الخاصّ بالشرق، ولتدجين الإكزوتيكيّ. وينبع الذهول العربيّ – على نحوِ جزئيّ – من وحشيّة هؤلاء الغزاة وقسوتهم من الصورة المنعكسة في المرآة: إذ أُدرِكت الذات فجأةً بوصفها آخر إكزوتيكياً، سيصبح بدوره ذاتاً مُدرَكةً أخرى.

وكرموزٍ متعارضةٍ مع هذا التمييز، طرح الغرب "صليب المسيح" منتصراً على "متاهة الوثنيّة" (بحسب سان أوغستين)، وهو تمييز سيردّ عليه المعقّبون العرب لاحقاً بكون "قرآن المؤمنين" يسحق "الأخشاب المتصالبة" التي تشكّل "علامة الكفّار". ويُعدّ مصطلح "الكافر"، عند المسلمين، بمثابة المصطلح "الإكزوتيكيّ" المطلق الذي يشير إلى "مَنْ يقع خارج حدود المؤمنين تماماً"، وقد طُبّق المصطلح على الغزاة القادمين من الغرب حوالى عام ١١٥٨ من جانب المؤرّخ ابن القلانسي الذي أضاف إلى الإهانة اللعنة المطنبة "لعنهم الله". عُرِف الأوروبيّون (أي سكّان الغرب) أيّام الحملات الصليبيّة باسم الإفرنج أو الفرنجة، التي تعني على الأرجح "رعايا إمبراطوريّة شارلمان"، ما أسهم في ظهور مفردات تحقيريّة مثل تَفَرْنَجَ ("أي أصبح أوروبياً") و[الداء] الإفرنجيّ ("السفلس")، الذي هو داءٌ إكزوتيكيّ دخيل بحدّ ذاته.

ولقد كان لتأثير صورة الغرب كأرضٍ تشكّل خطراً على المسلمين وطأةٌ كبيرة. في آذار/مارس ٢٠٠٧، أشارت الصحيفة السعوديّة



الكبرى، **الوطن**، إلى أنّ على الشبّان السعوديّين الراغبين في الدراسة في الغرب بموجب منحة حكوميّة أن يخضعوا لدورة تحضيريّة إلزاميّة يُحذَّرون فيها من الأخطار التي تهدّدهم في الأراضي غير الإسلاميّة. من بين التحذيرات، كانت ثمّة نصيحة تتعلّق بحالة استئجار غرفة في المنازل غير الإسلاميّة بأن "يبتعدوا عن العائلات التي تضمّ بنات"، و"أن لا يبقوا وحدهم مع الأمهات"، وإذا قرّروا الزواج بأجنبيّة أن يكونوا مدركين أنّ عليهم، بموجب التعاليم الإسلاميّة، تطليقها في نهاية المطاف، "دون أن يكون عليهم بالضرورة إعلام الفتاة التي سيتزوّجونها بهذه الحقيقة". وقالت الصحيفة إنّ "مثل هذه الحُجج الواهية تنبع من الموقف المحافظ الذي يحرّض على أَبْلَسَة الآخر، إذ إنّ تقسيم العالم بين أراضٍ "إسلاميّة" و"غير إسلاميّة" يتعارض تماماً مع واقع العالم الحديث الذي تتداخل فيه الشعوب".

أشار الروائيّ أوليفر غولدسميث، عام ١٧٦٠: "حين يتمّ التذرّع بأنّ الدفاع عن الهوى القوميّ يعني التنامي الطبيعيّ واللازم لحبّ بلدنا، وأنّ إلحاق الضرر بالأوّل يعني بالضرورة إلحاق الضرر بالأمر الآخر، سأردّ أنّ هذه مغالطة فادحة ووهم. أوافق على أنّه يعني تنامي حبّنا بلدنا؛ ولكن أنْ يعني التنامي الطبيعيّ واللازم له، فهذا ما أرفضه تماماً. الإيمان بالخرافات والحماسة المتّقدة أيضاً يعنيان تنامي الدين؛ ولكن مَنْ يمكنه ادّعاء إثبات أنّهما يعنيان التنامي اللازم لهذا المبدأ النبيل؟".

ولعلّ هذا أحد أسباب كوننا معاً، سبب بحث كلٍّ من جلجامش وإنكيدو عن الآخر في أرضٍ تبدو اليوم منذورةً لكلّ شيء ما عدا التلاقي، أرضٍ تتحوّل بقسوةٍ إلى قماشٍ مُرقَّع من العائلات والقبائل المتصارعة،



أرض يموت فيها إنكيدو على الدوام فيما يواصل جلجامش نحيبه، ناسين أنّهما وقفا يوماً جنباً إلى جنب في مغامراتهما.

وفي جميع الأحوال، ليس موت إنكيدو أو تفجّع جلجامش ما يشكّلان اللحظات الأخيرة من القصيدة. مديح أوروك "التي لا تُعادلها مدينةٌ على الأرض" هو ما يؤطّر مغامراتهما، بدايةً ونهايةً، دافعاً القارئ إلى التساؤل: كيف يمكن لمآثر بطليها (الملك داخل أسوارها والرجل البرّي خارجها) أن تساعد على فهم شخصيّة المتروبولس الإمبراطوريّة؟ كيف يمكن لملحمةٍ عن تلاقي الحضارة الزائفة والعالم الطبيعيّ أن تصبح تاريخاً للدولة–المدينة بذاتها؟ يبدو الأمر، بالنسبة إلى المؤلّف الأكاديّ للملحمة، وكأنّ تضحية إنكيدو ولوعة جلجامش كانتا لازمتين لمجد المدينة الأسمى، كما لو أنّ مغامرات الصديقين قد عاظمتْ، بطريقة غامضة، قوّة أوروك وعزّها، مانحةً إيّاها أثناء تلك العمليّة هويّةً بطوليّةً ضاعفت الحجارة والملاط في الأسوار. إنكيدو يموت، جلجامش يعاني، ولكنّ مدينة أوروك تزدهر. منذ بداية الملحمة، كانت غاية المواجهة بين الرجل البرّي والملك المتحضّر هي استعادة العدالة في المدينة، فيصبح للقصيدة، في نهاية المطاف نهاية سعيدة. تقدّم صورة الملك جلجامش في بداية القصيدة مفتاحاً:

> كانَ قد رأى كلّ شيء، عايشَ العواطف كلّها،
> من الانتشاء إلى اليأس، ووُهب رؤيا
> عن السرّ العظيم، الأماكن الخفيّة،
> الأيام القديمة قبل الطوفان. كان قد طاف
> إلى حافة العالم وشقّ طريق عودته، مرهَقاً



ولكن كاملاً. كان قد نقشَ رحلاته على الألواح الحجريّة،
واستعاد معبد إينا المقدّس
وسور أوروك الهائل، التي ليس لمدينةٍ على الأرض أن
تعادلها.

ما يخبرنا به الشاعر هو أنه، بعد الرحلات والمغامرات، بعد الوحي والفقدان، لا بدّ للملك من أن يقوم بأمرين: يصون عظمة مدينته ويروي قصّته. كلّ من الواجبين متمّم للآخر: إذ يتحدث كلاهما عن الصلة الحميمة بين تشييد مدينة من الجدران وتشييد مدينة من الكلمات، ويستلزم كلاهما وجود الآخر كي يتمّ.

القصص جميعها هي تأويلاتنا للقصص: ليس ثمّة قراءة بريئة. اختار علماء القرن التاسع عشر، أي جورج سميث وزملاؤه، ممّن فكّوا رموز ألواح نينوى، أن يقرأوا ملحمة جلجامش بوصفها إقراراً للقصّة التوراتيّة بشأن بدايات المجتمع الغربيّ. أما الحكاية الجوهريّة في الملحمة، ومساءلة حقوق الملك، فلم تلقَ إلّا اهتماماً ضئيلاً، إذ لا بدّ من أنّ قصّة الملك الذي يتعلّم الإنسانيّة من رجل برّي، ويكوّن معه صداقةً قويّة، قد بدت عصيّة على الاستيعاب تقريباً في حقبة الملكة فكتوريا. عندما عمد روديارد كيبلنغ، في محاولة لإرشاد مواطنيه الإنكليز إلى مدى وتنوّع الإمبراطوريّة البريطانيّة، إلى طرح السؤال: "ما الذي ينبغي لهم أن يعرفوه عن إنكلترا وهم لا يعرفون إلّا إنكلترا؟" لم يكن ذاك محض سخرية. "هيه، كلّ خُيلائنا البارحة، ليس إلّا فخرنا بنينوى وصور!" قال محذّراً – ولكنّ نينوى جلجامش لم تكن المدينة التي اختارها الإنكليز لتكون مرآتهم. إذ أقرّ معظم رعايا فكتوريا تعريفاً لإنكلترا



مستنداً إلى إقصاء كلّ مَنْ وما هو "ليس إنكليزياً". "ليس إنكليزيّاً!" يقول السيّد بودسناب المغرور في رواية ديكنز صديقنا المشترك كلّما عجز عن فهم شيءٍ ما، نافضاً بتلويحة من ذراعه كلّ العالم القابع خارج مدى معرفته الضيّق.

مُعرَّفاً عبر الإقصاء، مُصوَّراً بكونه أجنبيّاً وصورةً منعكسةً في المرآة في آن واحد، مُتَّهماً ببقائه كرجل برّي وبعجزه عن أن يصبح أحد أبناء المدينة المُعترَف بهم على حدٍّ سواء، يواصل إنكيدو، في تجسّداته الكثيرة، دفع وجوده المشكوك فيه خارج أسوار المدينة وداخلها – في آن واحد – من خلال العالم. بعد مرور أكثر من قرن على حُكم فكتوريا، قرّرت حكومة توني بلير، بعد أن واجهها تعاظم عدد المسلمين البريطانيّين الشباب الذين يصرّحون بولائهم للإسلام لا لبريطانيا العظمى، تبنّي منهج السيد بودسناب، فأصدرت قراراً، في كانون الثاني/يناير ٢٠٠٧، يشدّد على وجوب تأكيد المدارس فكرة "الهويّة البريطانيّة". أي، بدلاً من إتاحة المجال لوجهة النظر الإسلاميّة كي تصبح جزءاً من تنوّع وجهات النظر المتأصّل أساساً في أيّ معنى من معاني "الهويّة البريطانيّة" (الساكسونيّة، النورمانديّة، الفرنسيّة، الاسكتلنديّة، الإيرلنديّة، الويلزيّة، البروتستانتيّة،... إلخ)، قرّرت الحكومة حصر مفهوم "الهويّة البريطانيّة" في لونٍ محليٍّ مُعمَّم، مثل ذلك المُستخدَم في البروباغندا السياحيّة. عارضت حكومة بلير مفهوم التعدديّة الثقافيّة بمفهوم الأحاديّة الثقافيّة حيث يُفترَض بجميع الثقافات أن تمتزج دون تمييز ولكن فعلياً بحيث يصبح للثقافة المُهيمِنة الصوت السائد. "ما كان خاطئاً في التعدديّة الثقافيّة ليس الاعتراف بالتعدّد بل



تأكيدها المفرط على التميز على حساب الوحدة"، قال مستشار بلير الماليّ، غوردن براون، الذي أصبح رئيساً للحكومة الآن، مستخدماً صيغة الماضي في محاولة لإظهار التفكير التفاؤليّ. أكّد براون على الوحدة على حساب التعدّد، محدّداً "نحن" قوميّة كوسيلة ليست للتماهي مع "هم" - أياً يكن هذا الآخر. ولكن ما أغفله براون هو أنّ "الانفصال" ليس هو ما يهدّد الوحدة، بل اعتبار الآخرين "المنفصلين" عناصر تهديد.

وقد لاقت محاولة براون لتعريف الهويّة الوطنيّة أصداءً في عدّة بلدان أخرى، وخاصّة فرنسا حيث طرح المرشَّح الرئاسيّ آنذاك، نيكولا ساركوزي، في ٨ آذار/مارس ٢٠٠٧، مشروع إحداث وزارة للهجرة والهويّة الوطنيّة، مُزاوجاً بهذا تماماً في مؤسّسة واحدة بين ما يجب احتواؤه وما يجب إقصاؤه. ثمّة رجل أكثر حكمة من ساركوزي وبراون، نشط في مجتمع قديم متعدّد الثقافات، هو الإسكندريّة في القرن الثالث قبل الميلاد، قدَّم طريقة أخرى لمعالجة مشكلة "الانفصال". ألّف إراتوستينس القيروانيّ، الذي عمل في مكتبة الإسكندريّة العظيمة، في أواخر حياته رسالة فلسفيّة ضاعت للأسف، ولكن بقيت منها شذرات قليلة حفظتها أعمال كتّاب لاحقين. تقول إحدى تلك الشذرات، التي اقتُبست بعد ما يقارب أربعة قرون لدى الجغرافيّ اسطرابون، بشأن فكرة الآخر: "في نهاية كتاب إراتوستينس، يرفض المؤلّف مبدأ التقسيم الثنائيّ للجنس البشريّ بين يونان وهمج، ولا يوافق على النصيحة الموجَّهة إلى الإسكندر التي تقول إنّ عليه معاملة اليونانيّين كأصدقاء وباقي الهمج كأعداء، إذ من الأفضل، كما كتب،



تكريس منهج التقسيم هذا بين الفضيلة والرذيلة. كثير من اليونانيّين أرذال فيما يتمتّع كثير من الهمج بحضارة مصقولة، مثل شعب الهند أو الآريّين، أو الرومان والقرطاجيّين".

بحسب براون أو ساركوزي، الاستيعاب أو الإقصاء هما المنهجان الوحيدان لضمان بقاء هويّة المجتمع، إذ إنّ السياسة الاجتماعيّة القائمة على الهويّة المفتوحة خطيرةٌ جداً برأيهما لأنّ المجتمع سيُصبح عندئذٍ عصيّاً على التميّز. من وجهة نظرهما، لن تحافظ أوروك على كونها أوروك إلّا حيث يُمنع إنكيدو من العيش كإنكيدو داخل أسوارها. بالنسبة إليهما، يجب على الآخر التبرّؤ من هويّته وإلّا فسيبقى أجنبياً بالنسبة إلينا إلى الأبد: في الواقع، يجب ألّا يُسمَح للآخر (كآخر) أن يصبح جزءاً منّا بما أنّ الاتّحاد مع هذا الآخر سيتسبّب بعواقب رهيبة. تبنّى براون وساركوزي المغزى الأخلاقيّ لأساطير قديمة بعينها تقول إنّ مجرّد وجود القرين يعني الموت المحتّم، إذ لا ينبغي لنا، بكلّ تأكيد، التماهي مع الطرف "الآخر" على الإطلاق. نحن الفضلاء، ولا ينبغي أخذ تمييز إراتوستينس بالاعتبار في حالتنا؛ وإلّا فقد نجد أنفسنا بين أولئك المتَّهمين بإظهار مزايا سلبيّة غير متحضّرة.

عام ١٨٨٦، بعد أربعة عشر عاماً فحسب من قفز سميث فرحاً في قاعات المتحف البريطانيّ، أصدر روبرت لويس ستيفنسون روايته **القضية الغريبة للدكتور جيكل ومستر هايد**، التي تُعد ربّما أعظم القصص عن تعدّد الهويّات، حيث يتوضّح فيها أنّ الخوف من الآخر هو الخوف ممّا في أنفسنا. (يلاحظ نيكولاس رانكين أنّ من غير المصادفة أنّ حرف I [أنا] يقع بين حرف H في "هايد" والحرف J في "جيكل".)



وبعد أربع سنوات، بحث أوسكار وايلد في الفكرة نفسها في **صورة دوريان غراي**، ولكنْ بينما تندمج الذاتان المنفصلتان في نهاية رواية ستيفنسون، في أصلهما المشترك، سنجد الدكتور جيكل الطموح، الذي هو دوريان الذي لا يكبر وصورته المتداعية عند وايلد، محكوماً في الصفحات الأخيرة بمصيرين منفصلين: مصيرين يتعلقان بدوريان الذاوي المُنهَك وصورة شبابه. في كلتا القصّتين، على أيّ حال، سنجد أنّ مخاوفنا المتأصّلة من انكشاف الذات تستلزم، كي تتجلّى، طرد هذه الهويّة غير المُكتشَفة، نفي الآخر، الآخر "السيّئ"، خارج أسوار المدينة.

أمّا **ملحمة جلجامش** فتطرح علاجاً لهذه المخاوف، واستعادةً لما نخشى معرفته، كي نعمل ونعيش في حضوره. لا يصبح جلجامش فرداً كاملاً إلّا بعد توحيد قواه مع إنكيدو البرّي، بحيث تتلطّف الطموحات الأنانيّة للإنسان المتحضّر مع حكمة الإنسان غير المتحضّر، أما المدينة، مكان التداخل الاجتماعيّ، فتكتسب هويّتها عبر تعريف نفسها من خلال نوع من الفردانيّة المختلَطة. هذا ما سيصبح بعد قرون مُعرَّفاً بكونه العقد الاجتماعيّ، أي الانتقال من حالة الطبيعة ماقبل-الحكومة إلى حالة ينتفع فيها البشر من الدعم المتبادل. ما تطرحه ملحمة جلجامش هو مقاربةٌ ثنائيّة. من جانب، أنّ على الحضارة أن تستوعب ما يكمن خارج كلّ ما يعارض ويُغْني هويّتها الاجتماعيّة والثقافيّة؛ ومن الجانب الآخر، أنّ على المجتمع أن يُشفى من شروره الداخليّة عبر تكريس القواعد والنواظم، وتمكين الامتثال لها. جلجامش الطاغية يصبح جلجامش البطل عبر ظهور إنكيدو الرجل البرّي. وإنكيدو



الرجل البرّي يصبح إنكيدو المتحضّر دون أن يقصد هذا، مواطناً من أوروك يخضع لتشريعاتها. أوروك هي النموذج الماديّ للفتوح المدينيّة التي تُنهي بها القصيدة مديحها للمدينة: "أشجار النخيل، الحدائق، /البساتين، القصور الباذخة والمعابد، المتاجر/ والأسواق، البيوت، الساحات العامة"، المحكومة جميعها بالقانون ذاته – ولكن في الوقت ذاته لا ينبغي لها أن تنسى الحياة البرّيّة داخلها، حيث لا سلطة لقوانينها. هويّة المدينة، بسبب القوانين التي تُحدّدها، تعتمد على نوعٍ من المنع أو الإقصاء. تستلزم الهويّة الفرديّة معاكسها: جهد متواصل من الاحتواء، وهي قصّة تُذكّر جلجامش بأنّنا نحتاج إلى **اثنين**، كي يعرف **الواحد** ماهيّته.

في القرن السادس عشر، حاول ميشيل دو مونتين فهم الأسباب التي تدفعنا كي نكون معاً، سواء كنّا مختلفين على نحو نابذ أو متشابهين على نحو جاذب. في مكتبة بوردو البلديّة، ثمّة نسخة من **مقالات** مونتين بخطّ يده، مع تصحيحات للمطبعة، كان مونتين يُبقيها قرب سريره كي يراجعها في أوقات فراغه. في الكتاب الأول، المقالة ٢٨، كان قد كتب عن علاقته بإيتيان دو لا بويسيه، وهو صديقٌ عزيز كان قد فارق الحياة عام ١٥٦٣ في الثالثة والثلاثين من عمره، وترك رحيله أثراً عميقاً في مونتين. يقول مونتين: "في الصداقة التي أتحدّث عنها، تندمج الأرواح وتمتزج في خليطٍ يكون من الشمول بحيث يطمس الدرزة التي تصلهما معاً فتصبح عصيّة على الإيجاد". بحسب مونتين، في هذا النوع من الصداقة لا يُنكر الفاصل بين "الأنا" و"الآخر": يصون كلّ منهما فردانيّته وتميّزه؛ وحدها "الدرزة" التي توحّدهما، والتي تفصل



أحدهما عن الآخر بالتالي، هي التي تصبح "عصيّة على الإيجاد" في عيون المراقب: تبقى غير قابلة للكشف وبالتالي عصيّة على التصنيف، متحرّرةً من إمكانيّة الانحياز. هذه اللامرئيّة الفريدة، هذا "الانفصال" الواضح ولكنْ العصيّ على التحديد الذي يجمع بين فردين يتبادلان المشاعر العاطفيّة في ما بينهما، هو ما ينبغي على المجتمع السائل المتعدّد الوجوه أن يسعى إلى تحقيقه، لا بين فردين فحسب، بل بين جميع أفراده. وقبل القفز إلى استخلاص أنّ مثل هذه العلاقات مستحيلة التحقّق في مثل هذا المعيار الكبير، فلنسأل: ممّ تتكوّن تحديداً مثل هذه العلاقة التي تبدو صعبة التحقّق؟ يُقرّ مونتين بأنّ من المستحيل إعطاء إجابة: "إذا دفعتموني للإفصاح عن سبب حبّي له، فسأحسّ بأنّ الأمر عصيّ على التعبير". كذا ينتهي المقطع في جميع طبعات **المقالات**، حتى عام ١٥٨٨. ولكن عام ١٥٩٢، قبل وفاته بفترة وجيزة، توصّل مونتين إلى إجابة ما، وخطّها على الهامش الأيمن من الكتاب المطبوع. بعد "عصيٌّ على التعبير"، كتب بخطّه الرائع، "إلّا عبر الإجابة، لأنّه كان هو". أي، بسبب تلك المزايا التي تميّز صديقه والتي تبقى – برغم هذا – عصيّة على الوصف، بسبب ما منحه الوجود لا بسبب اختلافهما المُدرَك بل بسبب مزاياه المتأصّلة. ومن ثمّ، بعد عدّة أيّام أو أشهر، كما لو أنّ الفكرة بأكملها قد انكشفت له الآن، أضاف مونتين عدّة كلمات أخرى بخطّ متعجّل وبحبر مختلف، بحيث يمكننا اليوم قراءة الجملة كاملةً بوصفها فكرة واحدة، مُنيرةً بحكمتها: "إذا دفعتموني للإفصاح عن سبب حبّي له، فسأحسّ بأنّ الأمر عصيّ على التعبير، إلّا عبر الإجابة، لأنّه كان هو ولأنّني كنتُ أنا".



III

أحجار بابل

"... كي يمنح معنى أنقى لكلمات العشيرة"...

ستيفان ملارميه، "قبر إدغار آلن پو"

في ١٢ أيلول/سبتمبر ١٩١٨، رفض فرانز كافكا الذي كان في الخامسة والثلاثين، والذي عانى لسنوات من مرض السلّ الذي سيودي بحياته في النهاية، دخول المصحّ الذي أراد أطبّاؤه إيداعه فيه وغادر - بدلاً من ذلك - إلى قرية تسوراو، حيث كانت تعيش أخته أوتلا. كان قد قرّر أن يقضي هناك عدّة أسابيع من الراحة؛ ولكنّه بقي هناك فترةً سمّاها "الشهور الثمانية الأسعد في حياتي". بسبب عناية أخته به، أحسّ بالتحسّن والراحة؛ وقضى وقته في الأكل، والنوم، والاقتصار على قراءة السير الذاتيّة، والأعمال الفلسفيّة، ومجموعات رسائل بالفرنسيّة والتشيكيّة. بعد شهر من وصوله، بدأ الكتابة مجدّداً: لم يكن النتاج قصصاً قصيرة أو رواية جديدة، بل تأمّلات، وشذرات



فكريّة، وأقوالاً، ستُنشَر عام ١٩٣١، بعد سبع سنوات من وفاته، عبر صديقه ماكس برود تحت عنوان **تأمّلات في الخطيئة والمعاناة والأمل**. من بين هذه الشذرات، ثمّة اثنتان بالذات تبدوان متمّمتَيْن، ومعارضتين تقريباً، إحداهما للأخرى. تقول الأولى، التي تحمل الرقم ثمانية عشر في المخطوطة الموجودة الآن في مكتبة بودلي في جامعة أوكسفورد: "لو كان بالإمكان تشييد برج بابل دون ارتقائهنّ لكان سيكون الأمر مسموحاً". وتقول الثانية ذات الرقم ثمانية وأربعين: "الإيمان بالتقدّم لا يعني الإيمان بأنّ التقدّم قد حدث، إذ لن يكون هذا إيماناً". يبدو أنّ العبارة الأولى تقول إنّ تشييد برج بابل لم يكنْ هو ما تسبَّبَ بالغضب الإلهيّ، بل الرغبة في بلوغ السماء الآن، في حاضر البنّائين؛ وهذه الرغبة (وهي شكلٌ من أشكال الإيمان، كما توحي العبارة الثانية) محكومةٌ بأنْ يُعبَّر عنها بصيغة المستقبل. بحسب كافكا، إنّ على اللغة التي نصوغ إيماننا بها، لو أرادت أن تكون فعّالة، أنْ تدفعنا قُدُماً نحو أمرٍ لم يتحقّق بعد.

ينصّ الإصحاح الحادي عشر من سِفر التكوين على أنّ سكّان الأرض الذين نجوا من الطوفان كانوا يتحدّثون لغةً واحدة. بعد انحسار المياه، سافروا شرقاً نحو جبل أرارات في أرض شنعار، حيث قرّروا بناء مدينة، وبرجٍ بمحاذاتها يمتدّ نحو السماء. بحسب أحد التأويلات اليهوديّة القروسطيّة للقصّة البابليّة، كان المسؤول عن هذا الواجب السماويّ هو النمرود حفيد نوح، الذي وصل طموحه الجنونيّ إلى حدّ الرغبة في غزو مملكة الله. انقسم رجال النمرود إلى ثلاث مجموعات: رغبت الأولى في شنّ حربٍ في السماء؛ وأرادت الثانية نصب أصنام هناك



لعبادتها؛ أمّا الثالثة فأرادت مهاجمة مَنْ في السماء بالأقواس والسهام. لمعاقبتهم جميعاً، أرسل الله ملائكته طالباً منهم "خلط لغتهم بحيث يعجز كلٌّ منهم عن فهم حديث الآخرين". وبالتالي، كما نقل المعقّب المجهول، "عجز كلٌّ منهم عن معرفة ما يقوله الآخرون؛ بحيث وصل الأمر بالمرء أنّه يطلب الملاط فيعطيه رفيقه حجراً؛ فيقذف الحجر بغضب علي رفيقه ويقتله. فهلك كثيرٌ منهم على هذا النحو، فيما عوقب من بقي كلٌّ بحسب طبيعة فعل عصيانه". فتقاتل من كانوا يرغبون في مهاجمة السماء بالأسلحة بالفؤوس والسيوف في ما بينهم. أمّا من أرادوا نصب أصنامهم فقد مُسخوا إلى قرود وأشباح. وذُبح من أرادوا شنّ حربٍ على الله جميعاً، ناسين أنّهم كانوا جميعاً يوماً ما إخوة تربطهم لغةٌ واحدة. وهذا، كما نُقل لنا، هو سبب وجود النزاعات في كلّ مكان اليوم. وأضاف المعقّبون القروسطيّون أنّ البقعة التي شُيّد فيها البرج لم تفقد سمتها الفريدة في بثّ النسيان على مَنْ فيها، بحيث ينسى المارّون بها كلّ ما عرفوه يوماً. ومثل فكرة كافكا عن الاستباق، لم يكن لبرج بابل ماضٍ.

بدلاً من ذلك، عوقب بنّاؤو البرج بزمنٍ حاضرٍ تسبّبتْ به صيغ الكلام اللانهائيّة بجعل اللغة بذاتها سبباً للتقسيم، والتمييز، والتشرذم. ومع ذلك، ربما يمكن قراءة هذه الفكرة الغريبة القائلة بأنّ اللغة الموحّدة تصون النسيج الاجتماعيّ بينما تعدّد اللغات يدمّره، بوصفها أمراً مختلفاً عن كونها مجرّد عقوبة: بقدر أكبر من اعتبارها مجرّد رفض للّغات الأخرى، إنّها تبدو بمثابة تنبيه إلى أهميّة إيجاد وسيلة مشتركة للتواصل، لفهم ما يقول الآخر وجعل أنفسنا مفهومين – وبالنتيجة،



فهم القيمة الثمينة لفنّ ترجمة التجربة في كلمات.

ولكن، هل بإمكاننا كسر لعنة بابل من خلال هذا الفن على أيّ حال؟ تستلزم جميع الكلمات معرفةً بالآخر، بقدرة الآخر على الإنصات والفهم، وقراءة وفكّ شفرة الرموز المشتركة، ولا يمكن لأيّ مجتمع أن يقوم دون وجود لغةٍ مشتركة. يُقرّ الجانب الخفيّ من أسطورة بابل أنّ العيش معاً يتضمّن استخدام اللغة كي نبقى معاً، بما أنّ اللغة وظيفة تستلزم كلّاً من الإدراك الذاتيّ وإدراك شخصٍ آخر، إدراك أنّ ثمّة أنا تنقل المعلومات إلى **أنت** كي يقال: "هذا ما أنا عليه، هكذا أراك، هذه هي القواعد والضوابط التي تربطنا معاً عبر المكان والزمان". ومن خلال معرفة ذلك الـ أنت، سيكون من الممكن، يوماً ما، رواية قصص تفسّر ما نعنيه بشأن مفردة "ملاط" وما نفهمه من مفردة "حجر".

أغلب الوقت نطالب بأن تسود لغتنا. "لا بدّ أن تفهمني، حتى لو لم أفهمك"، كانت شعار المُستعمِر لقرون، إذ بقيت إيرلندا، مثلاً، التي احتلّتها إنكلترا منذ عام ١١٦٩، طوال تسعمئة عام تقريباً، همجيّةً في عيون محتلّها. بالنسبة إلى الإنكليز، كانت إيرلندا (كما كتب كارلايل عام ١٨٤٩) "قبيحة المنظر: صحّة بائسة: حسّ فكاهة بائس: مكانٌ لا يَسُرّ الناظرين. يبدو هذا البلد بأسره في ذهني مثل معطف رثّ؛ ثوب متسوّل ضخم، لا مجالَ لترقيعه أبداً". دون أن تندمج تماماً أو تخضع، كانت إيرلندا ضحيّة غزوات إنكليزيّة مرات عديدة، حيث احتُلّت الأرض وأعيد تقسيمها مراراً وتكراراً، ووصل السكّان إلى حدّ الانقراض. بهدف تبرير أفعالها، فرضت إنكلترا نفسها بوصفها فارض النظام الذي تحتاج إليه إيرلندا المجنونة، وطالبت بأنّ تُقرّ إيرلندا بهذه



الحقيقة. كانت رؤية الدكتور جونسون، الذي كانت إيرلندا بالنسبة إليه أرضاً أقلّ همجيّةً على نحوٍ طفيف من اسكتلندا، لافتراضات إنكلترا، مختلفةً بعض الشيء. في وقتٍ ما، قبل وضع قانون الوحدة بين إيرلندا وإنكلترا موضع التنفيذ عام ١٨٠١، نصح جونسون النبلاء الإيرلنديّين بأن لا يسمحوا لهذه الوحدة بأن تتمّ، إذ أصرّ قائلاً: "لا تتّحدوا معنا يا سيّدي. ينبغي أن نتّحد معكم كي ننهبكم فحسب. كان ينبغي أن ننهب الاسكتلنديّين، لو كانوا يمتلكون أيّ شيء يمكننا نهبه".

لم يكن هدف قانون الوحدة الأساسيّ مساعدة وتطوير الإيرلنديّين بل "دفعهم إلى الخضوع التامّ"، بحيث يخضع القسم الكاثوليكيّ الذي يشكّل ثلاثة أرباع السكّان لحكم الكنيسة البروتستانتيّة والتاج. وقد كانت النتائج، كما نعرف اليوم، إجراءات اقتصاديّة تسبّبت بتجويع عددٍ كبير خلال المجاعة الكبرى أواسط القرن التاسع عشر، وتهجير أكثر من مليوني شخص إلى الولايات المتحدة خصوصاً، وتقسيم إيرلندا عام ١٩٢٠ إلى شماليّة وجنوبيّة. كما أشعل القانون المجازر الدينيّة التي عُرفت بالاسم المُخفّف "الاضطرابات" حيث "لم يكن بمقدور أيّ شخص فهم كلام الآخر"، كما حدث في بابل. وفي ٩ أيار/مايو ٢٠٠٧، بعد أربعة عقود من العنف، وافق قائدا الجانبين على مشاركة الحُكم في إيرلندا الشماليّة، مقدّمين للمرّة الأولى في تاريخهم أملاً بتعايش سلميّ. على الصفحة الأولى لمعظم الصحف، شُوهد المناصر الوحدويّ المتطرّف إيان بيسلي، الوزير الأوّل الجديد في إيرلندا، وهو يضحك بقرب قائد الجيش الجمهوريّ الإيرلنديّ مارتن ماك غينيس، النائب الجديد للوزير الأوّل. ومع ذلك، ثمّة سؤال يُطرَح. في مثل



هذه البابل، قبل حلّ الأمور علاوةً على الأيّام المقبلة: ما الذي يمكن أن تكون عليه وظيفة الراوي؟

عام ١٩٧٨، نشر الكاتب الإيرلنديّ وليم تريفور مجموعة قصص قصيرة، **عاشقون في زمنهم**، ضمّت قصّة "أتراكتا". أتراكتا معلّمة بروتستانتيّة في بلدة قرب مدينة كورك. هي في الحادية والستين. تُوفّي والداها حين كانت طفلة، وهي تعيش الآن وحيدةً في منزل ورثته عن عمّتها. في أحد الأيام، قرأت أتراكتا في الجريدة أنّ فتاةً إنكليزيّة أقدمت على الانتحار في بلفاست. كان زوج الفتاة، وهو ضابط في الجيش، قد قُتل على يد الجيش الجمهوريّ الإيرلنديّ. قطعوا رأسه، وأرسلوا الرأس إلى منزل الفتاة في سوريه، داخل علبة بسكويت معدنيّة. إلى أنْ فتحت الفتاة العلبة، لم تكن قد عرفت بوفاة زوجها. بسبب هذا التصرّف الرهيب، وكبادرة شجاعة، وربما غضب، ذهبت الفتاة إلى بلفاست، وانضمّت إلى حركة السلام النسائيّة. ولكنّ هذه البادرة، التي تناقلتها الأخبار، أثارت حنق القتلة، فاقتحم سبعة منهم منزل الفتاة واغتصبوها. بعد ذلك مباشرة، قتلت الفتاة نفسها.

شغلت هذه الأنباء أتراكتا لأسابيع؛ كانت صورة الفتاة الميتة تحتلّ مخيّلتها دوماً، إذ على نحو جزئيّ، أعادت هذه القصّة الرهيبة ذكرى مأساتها الشخصيّة: وفاة والديها التي كانت، بحسب ما قيل لها، حين كانت في الحادية عشرة، إنّها كانت نتيجة خطأ، هجوم فوضويّ على جنود بريطانيّين. كما أعادت لها الحادثة ذكرى عدّة أشخاص من ماضيها: رجل وامرأة كاثوليكيّيْن كانا لطيفين معها ومع عمّتها، ولكن كان لهما دورٌ ما أيضاً في تدريب القتلة؛ وجار بروتستانتيّ متعصّب



حاول جعلها تكره جميع الكاثوليك، قائلاً لها إنّهم وحوش، وإنّ عليها اعتبارهم أعداءها دوماً. ولكن، قبل أيّ شيء آخر، ما كان يشغل أتراكتا هو شكّ: أنّها، طوال حياتها، برغم كونها معلّمة، لم تتعلّم شيئاً، ولم تعلّم شيئاً.

تقرّر أتراكتا إخبار الأطفال في صفّها عن الفتاة الإنكليزيّة، وعن حياتها الشخصيّة كذلك. بدايةً، كانت ردّة فعل الأطفال عاديّةً، إذ قالوا لها إنّ "مثل هذه القصص موجودة في الجرائد طوال الوقت". تصرّ أتراكتا. وتصف بدقّة شديدة ظروف جريمة القتل – عدد الرصاصات التي أصابت جسد الزوج، اللفّ المتأنّي للرأس – ثمّ تخبر الأطفال بوفاة والديها. تمزج القصص مع تفاصيل من طفولتها وما كانت تبدو عليه البلدة منذ سنوات، حين كانت فتاة صغيرة. وتقول للصف: "قصّتي تشبه قصّتها. قصص رعب، مع اختلاف النهايات فقط". وبعد أن تروي لهم انتحار الفتاة الإنكليزيّة كما تخيّلته في ذهنها، كما لو أنّها هي من كانت تعايش تلك الظروف الفظيعة، سألت أتراكتا الأطفال: "لو كانت تعلم فحسب أنّ ثمّة إيماناً ما تملكه، بأنّ الله لا يحبس رحمته إلى الأبد، فهل كان أولئك الرجال الذين أفرغوا غضبهم عليها سيربّون النحل والببغاوات؟ هل سيعملون في متاجر، ويُبدون لطفاً للأعمى والأصمّ؟ هل سيعتنون بحدائقهم مساءً ويكونون آباءً جيّدين؟ ليس هذا مستحيلاً". ثمّ أضافت أتراكتا هذه الكلمات الأخيرة: "كلّ ما أتمنّاه هو أن تعرف أنّ ثمّة غرباء تفجّعوا عليها".

يرنّ الجرس فتراقبهم أتراكتا وهم يخرجون إلى الملعب، مثل كاساندرا على أسوار طروادة. "لم يكن ثمّة معنى حين قالت إنّ الناس



يتغيّرون. فسحة الأمل التي منحَتْها كانت شحيحة جداً بحيث يتعذّر استعمالها، ليست ذات قيمة في لحظات الرعب التي تُسلّم بوجودها كجزءٍ من الحياة. ومع ذلك، عجزت عن كبح نفسها عن الإيمان بأنّ ثمة مغزىً حين لا تبقى الوحوش وحوشاً إلى الأبد".

الوحوش لا تبقى وحوشاً إلى الأبد. هذه هي إحدى الإلهامات التي تمنحنا إيّاها القصص. مشكّلةً من كلمات، منقولةً عبر كلمات، مُقدَّمةً بوصفها نقطة النهاية للتأمّل والحوار، يمكن للوحوش المُدرَكة خارج نطاق قوانين المجتمع أن تُرى فجأةً بكامل إنسانيّتها المأساويّة، لا بوصفها كائنات قادرة على اقتراف أفعال وحشيّة لأنّها لا تشبهنا، بل لأنّها تشبهنا كثيراً، وقادرة على الأشياء ذاتها. هذه هي الوقائع التي تخبرنا بها القصص، وهذه الأحداث الرهيبة تنتمي إلى دائرة وجودنا المشتركة. إنّها ليست أفعالاً شرّيرة عصيّة على التخيّل والوصف: إنّها أفعال لحمنا ودمنا، ويمكن لهذا اللحم والدم أن يتفجّع عليها، وأن يتذكّرها، بل وربما (هذا يبدو مستحيلاً ولكنّه يحدث مع هذا) يشفع لها. للّغة قدرة محاسبة قويّة. وكذا يمكننا أن نتحسّر على حقيقة أنّ اللغة المكتوبة، حين ظهرت منذ أكثر من خمسة آلاف عام، ليست من إبداع الشعراء، بل المحاسبين. لقد ظهرت بفعل أسباب اقتصاديّة، لتدوين وقائع: ممتلكات، تعاملات تجاريّة، اتفاقات شراء وبيع. إنّها لا تتطوّر لتزيد الفعاليّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة ولكنّها تتوازى مع هذا التزايد، ولا تخلق، حالَ تطوّرها، أيّ حضارات جديدة بنفسها؛ بل تُتيح لتلك الحضارات أن تصبح مدركةً لهويّاتها المتطوّرة. العلاقة بين الحضارة ولغتها تكافليّة: نمطٌ محدَّد من المجتمع يولّد نمطاً محدّداً من اللغة؛



وبدورها، تُملي اللغة القصص التي تُلهم، وتصوغ، وتنقل لاحقاً خيال هذا المجتمع وفكره.

ليس من قبيل المصادفة أنّ تعريفات الفرد والجماعة ينبغي أن تشكّل **العمود الفقري لقصصنا الأولى. فالقصص ليست مجرّد نتاج تجاربنا** المرويّة من خلال اللغة، بل إنّها أيضاً نتاج اللغة بذاتها، وتعتمد على اللغة المحدَّدة التي تُروى بها. في حالة **ملحمة جلجامش** التي تناولناها سابقاً، **كانت اللغة التي ولّدت القصيدة بابليّةً، وهي إحدى لهجات** اللغة الأكاديّة، لهجة ساميّة تنتمي إلى شجرة العربيّة والعبريّة، وتختلف كليّاً عن اللغة السومريّة القديمة التي كان ينطق بها جلجامش الحقيقيّ، الذي حكم بلاد ما بين النهرين حوالى عام ٢٧٥٠ قبل الميلاد، كما نقل المؤرّخون. تستند **ملحمة جلجامش** إلى خيال مؤلّفها بالطبع، ولكنّها تستند كذلك، في جوهرها السرديّ، إلى أسباب وكيفيّة تشكّل اللغة البابليّة. وكما يقول المؤرّخ البارز جان بوتيرو: "يبدو الأمر كما لو أنّ عصراً قديماً، لا يزال متّسماً بشيءٍ من التخمين [الحقبة السومريّة]، قد أُتبع بعصر نضوج، وسرعة، وعمق تفكير [الحقبة الأكاديّة–البابليّة]، حيث كان سكّان ما بين النهرين يعبّرون عن أنفسهم بسهولة وبراعة". يتعلّق الاختلاف الذي يشير إليه بوتيرو بالجودة، لا بالنتاج: فالكتابات الموسوعيّة التي تسم الأدب السومريّ الميزوبوتاميّ القديم، مثلاً، نادرة الوجود في القرون اللاحقة، حين اعتنق سكّان ما بين النهرين اللغة الأكاديّة المولعة بالتأمّل. وفت لغة السومريّين على نحو ممتاز بغرض سرد كوزمولوجيا معقّدة خُصّص فيها للآلهة والإلهات سمات ووظائف محدَّدة، ولكن كادت تكون خاليةً من التاريخ. لم تبدأ



الأسئلة المتعلقة بأصل العالم وأعمال الآلهة بالظهور إلى أنْ تكرّست اللغة الأكاديّة، ولاحقاً فرعها، أي اللهجة البابليّة. مع زمن كتابة **ملحمة جلجامش**، شكّلت هذه الأسئلة جوهر المجتمع الميزوبوتاميّ، مولّدةً أسئلة أخرى تتعلّق بواجبات ومسؤوليّات الحكومة والمواطنين، ودور القدَر في حياة الفرد، وفكرة الهويّة الوطنيّة. في اللغات القديمة، كان الشعراء يقولون: "هذا ما أنا عليه، هذا ما نحن عليه". في اللغات الأحدث التي أتاحت لهم الإسهاب في غوامض صيغةٍ استفهاميّة واحدة من التفكير، حوّلوا خلاصاتهم إلى نقاط انطلاق: "مَن أنا؟ من نحن؟" أسئلة مُربِكة، في أفضل العصور.

بحسب البيولوجيّين (من بينهم ريتشارد دوكنز)، بدأ فنّ اللغة، إلى جانب وظائف محدّدة عديدة، بالتطوّر عند الكائنات الحيّة حين بدأت، كآلات بقاء للجينات التي تعيد إنتاج نفسها أوتوماتيكياً، بالتفاعل مع أنفسها كي تؤثّر كلٌّ منها على الجهاز العصبيّ والسلوك الاجتماعيّ للكائنات الأخرى. الخيال بذاته، القدرة على إدراك واقعٍ غير متجسّدٍ ماديّاً أمام الحواس، هو نتاج هذا التفاعل كذلك. ثمّة مثال رائع عن عمليّة الابتكار هذه تقدّمه دراسة عن تغريد الطيور. من المعروف أنّه حين يقترب صقر من سرب طيور، سيطلق أحدها صرخة تحذير بحيث تتمكّن الطيور الأخرى من الهرب. من خلال هذا الفعل، سيجذب الطائر المراقِب انتباه الصقر إليه، ويصبح فريسة للصقر معظم الأحيان. في معظم الأحيان، لا جميعها. فقد يغفل الصقر أحياناً عن الطائر ويتابع طيرانه خالي الوفاض. حينها يُكافأ الطائر المراقب حين يسمح له رفاقه بوليمة على ثمار الشجرة، بحيث تكون له وحده، يأكلها بأكملها. وإن



تكرّرت هذه الحادثة، فسيتعلّم الطائر أنّه حين يطلق صيحة التحذير سيُكافأ بشجرة كاملة من الثمار دون أيّ منافسة. بعد ذلك، حين لا يكون الطعام وفيراً كفاية، قد يطلق صيحته حتى لو لم يكن هناك صقر قريب، فقط من أجل إبعاد الطيور الأخرى عن وليمته. من خلال هذا، فإنّ الطيور "تكذب"، إذا جاز التعبير، و"تختلق" حالة خطر، وتستخدم ما نسمّيه بتعبيراتنا البشريّة "الخيال". وبالطبع، من الخطأ – عند التحدّث عن الطيور وغيرها من الكائنات غير البشريّة – استخدام مفردة نحويّة بشريّة، مثل أفعال "يكذب" و"يتخيّل"، التي تتضمّن وعياً ذاتيّاً مثقّفاً، ولكنّ المثال، برغم هذا، يعكس نموذجاً مشابهاً بين أفراد الجنس البشريّ. كيف وُلد هذا النموذج؟

اللغة البشريّة الشديدة الفصاحة تطوّرٌ حديث، يعود إلى خمسين ألف سنة تقريباً. وظهرت اللغة المكتوبة بعد هذا بزمن بعيد: أقدم أمثلة اللغة المكتوبة التي بحوزتنا هي من الألفيّة الثالثة قبل الميلاد تقريباً. آنذاك، كانت الكلمات المصوغة عبر الاستخدام الحياتيّ ومن أجله قد اكتسبت القدرة على صياغة الأفكار بذاتها. هذه الفكرة المدهشة، أنّ الكلمات قد أسهمت في وجودنا، أنّ الكلمات لا تعبّر عن الأفكار فحسب بل وتخلقها أيضاً، كانت قد تطوّرت منذ زمن بعيد، في القرن السادس، على يد الفيلسوف الهنديّ بارتريهاري. ويستحق الأمر تفصيلاً أكبر.

في المراحل الاجتماعيّة الأولى، عندما كانت الجماعات الاجتماعيّة لا تجتمع إلّا في تلك المناسبات التي تستدعيها حاجةٌ مشتركة (كالصيد أو تقاسم المحصول، على سبيل المثال)، تكوّنت اللغة المكتوبة، في



معظمها، من صور أو علامات مفردة، وتعمّقت على نحو كبير في تأويلها اعتماداً على خيال القارئ الفرد. وتحمل العلامات بذاتها، علاوةً على الأسلوب الذي رُسمت فيه، قيمة وظيفيّة ورمزيّة. وكان "الوظائفيّون التطوّريّون" (كما يُسمّى الخبراء الذين يدرسون تطوّر اللغة) قد بيّنوا أنّ ثمّة فصلاً صارماً بين الأسلوب والشكل – بين الزخارف على الإناء وشكله وحجمه، على سبيل المثال – بما أنّ الأول يتطوّر عبر عمليّة عشوائيّة فيما يتطوّر الآخر بالانتقاء. كما أكّد هؤلاء العلماء ما كان الفنّانون قد حدسوا به منذ زمن بعيد: أنّ الأسلوب أمرٌ جوهريٌّ في استيعابنا للواقع، وأنّ كيفيّة تصويرنا أو قولنا لشيء ما تملك وزناً جماعياً، وفرةً من الدلالات الثقافيّة المتضمّنة في قدرتنا الجينيّة على فهم شفرات بعينها. "في المسائل ذات الأهميّة البالغة، الأمر الجوهريّ هو الأسلوب، وليس الصدق"، كما عبّر أوسكار وايلد ببراعة.

وخلال تطوّرات لاحقة، حينما نُظّمت الزراعة والاقتصاد حول جماعة من الحرفيّين والإداريّين المستقرّين، وكانت المِلكيّة (الفرديّة والجماعيّة) تُعدّ معياراً لأهميّة المجتمع، أصبح من الجوهريّ التعليم والتعلّم السريعان للقوانين والنواظم التي تحدّد مجال تفاعل الأفراد. لهذه الغاية، طُوّرت شفرة من العلامات الصوتيّة، لا الصوريّة، لمحاكاة اللغة الشفهيّة وفقاً للمعايير المتعارف عليها. القصص المنقوشة على جدران ألتميرا لا تقلّ قوّة عن تلك الموجودة في ألواح نينوى دون أدنى شك، ولكن فيما تعتمد الأولى على ابتكارنا الخاصّ لطريقة روايتها، تعتمد الثانية على الترجمة الحرفيّة بحيث لا تكتفي بنقلٍ، دقيقٍ قدر



الإمكان، لسردٍ في كلّ سطر، بل تضيف معنى نحوياً ودقيقاً أيضاً، من النقوش التي تعود إلى أربعة آلاف عام وصولاً إلى كلمات عصرنا. وربما كان تطوّرنا البشريّ يدين بقدرٍ كبير بشأن تسلسله المتسارع إلى هذه القدرة المتعاظمة على رواية القصص وصونها اعتماداً على التقنيّات الحديثة والمتطوّرة المتنوّعة.

تتجلّى الفضيلتان المزدوجتان للّغة، قوّتاها المتزامنتان على الخلق والنقل، في الإقرار بأنّ كلاً منّا موجود بفضل الآخرين. كلّ قصّة هي مثلّث مكوّن من هذه الروابط: المؤلّف والقارئ، القارئ والبطل، البطل والمؤلّف. وثمّة مؤلّفون، مثل تريفور، يلتجئون إلى قرّائهم ويعرضون شخصيّاتهم ذات الموقف المتحرّر [من سلطة المؤلّف] على العالم. وثمّة قارئ، أنت أو أنا، يولّد الخدعة السحريّة بشأن استحضار هذه الشخصيّات، ويتابع القصّة مانحاً إيّاها معنى جديداً. وثمّة بطل، مثل أتراكتا، توجد في الحياة وتُطالب على الصفحة بمنزلة مساويةٍ لمنزلة مؤلّفها وقارئها. يجد كلٌّ من هؤلاء الثلاثة انعكاساً له في العنصرين الآخرين، وتعكس العناصر الثلاثة كلّها الطرق العديدة التي يُرى الآخر من خلالها. تستلزم كلّ علاقة أدبيّة، بهذا القدر من الوعي أو ذاك، كلّ الطرق الثلاث لرؤية الآخر: ككائن مُتخيَّل، مُختلَق ظاهريّاً، يحمل قيمةً رمزيّة أو مجازيّة في خيالنا؛ كتهديد، كشخص يطمع في ممتلكاتنا وهويّتنا، يجب علينا قتاله وتدميره؛ كمُحسن مبدع سيُديرنا ويعلّمنا بحكمة، يجب علينا إجلاله وحبّه.

يخلق القرّاء المؤلّفين الذين يخلقون قرّاءهم بدورهم. في هذا الموقف الشبيه بمسألة الدجاجة والبيضة، ينبغي على كلّ قراءة وكتابة



جديدة أن تعلّم مناهجها لجمهورها، أكانوا في الحاضر أم المستقبل. ويبيّن عجز معاصري ملفل عن قراءة موبي دك، أو معاصري بليك، عن إدراك مضمون عبقريّته الفنيّة، مدى بطء عمليّات التعليم تلك. وقد أتاح لنا انتشار التعليم، من أيّام ألواح ميزوبوتاميا إلى ميديا اليوم الإلكترونيّة، ابتكار بنوك للذاكرة أشدّ اتّساعاً وأكثر موثوقيّة من الدماغ البشريّ، تخزّن هذه الابتكارات المستمرّة للاستخدام المستقبليّ. وهذا، بالطبع، لا يكبح الحاجة إلى تمرين ذاكرتنا، بما أنّ الاستعادة لا تعني التذكّر، والقراءة لا تعني امتلاك النصوص، وأنّ مراكمة المعرفة (كما يعلم الأمناء القدماء لمكتبة الإسكندريّة) لا تعني المعرفة. ومع تعاظم قدرتنا على تخزين التجارب، تتنامى أيضاً حاجتنا إلى تطوير وسائل أدقّ وأعمق لقراءة القصص المُشفّرة. ولذا لا بدّ لنا من إقصاء الفضائل التبجّحيّة الخاصّة بالسرعة والسهولة، واستعادة الإدراك الإيجابيّ لمزايا مُحدَّدة شبه مفقودة: عمق التأمّل، بطء التقدّم، صعوبة المهمّات.

وعلى نحو مماثل، يحتاج الكتّاب أحياناً إلى فترات طويلة من المراقبة قبل خلق أدب يُنير زمنهم، ويسلّط ضوءاً على الماضي وعلى المستقبل أيضاً، كذكرى أو تحذير. وأحياناً تُسهم كوارث كبرى، كالحرب العالميّة الأولى أو المحرقة، في ولادة سريعة لأدبّ كونيّ. صدرت رواية إريك ماريا ريمارك **كلّ شيءٍ هادئٌ على الجبهة الغربيّة** عام ١٩٢٩. ونُشرت قصص بريمو ليفي **لو كان هذا إنساناً** وقصيدة باول تسيلان **فوغا الموت** (في ترجمة رومانيّة) عام ١٩٤٧. وكانت الأصداء أبطأ في حالات أخرى، إذ استغرق الأمر أكثر من نصف قرن كي يتمكّن



الأدب الذي يصوّر معاناة السكّان الألمان خلال الحرب العالميّة الثانية من إيجاد جمهور له، مع صدور كتاب ف. ج. زيبالد **عن التاريخ الطبيعيّ للتدمير** عام ١٩٩٩، وكتاب يورغ فريدريخ **الحريق** عام ٢٠٠٢. وفي بلدان أميركا اللاتينيّة، ولّدت الاستجابة التخيّليّة على قرون الطغيان ما يمكن أن يسمّيه المرء جنساً أدبيّاً. ففي عام ١٩٦٨، فكّر كارلوس فوينتس بتجميع أنتولوجيا من التصويرات الأدبيّة لتلك الدكتاتوريّات، تحت عنوان **أسلاف أوطان الأسلاف**، وطلب من عدد من أصدقائه الروائيّين أن يكتبوا عن دكتاتور من بلدهم. ولكنّهم واجهوا، للأسف، ما تشير إليه العبارة الفرنسيّة الدقيقة "*l'embarras du choix*" [إرباك الانتقاء بسبب كثيرة الخيارات]. كان فوينتس سيكتب عن الجنرال سانتا آنا في المكسيك، وميغيل أوتيرو سيلفا عن خوان فيسينته غوميز في فنزويلا، وأليخو كاربنتيير عن غيراردو ماتشادو في كوبا، وأوغوستو روا باستوس عن خوسيه رودريغيز دي فرانكيا في البارغواي، وخوليو كارتاثار عن إيفا بيرون في الأرجنتين. ومع أنّ المشروع لم يتحقّق لسوء الحظ، تبنّى عدد من الكتّاب اقتراحه. بعد سنوات، نشر أوغوستو روا باستوس روايته **أنا، الأعلى**. أما غابرييل غارسيا ماركيز، الذي كان بلده كولومبيا أحد البلدان القليلة التي لم تتباهَ أو تتفجّع على دكتاتور مهمّ، فقد اختلق شخصيّة مركّبة [من عدة شخصيّات] في روايته **خريف البطريرك**.

ولم تُنتج الحرب على العراق، على سبيل المثال، أدبها في العالم الناطق بالعربيّة، باستثناء روايتين لكاتبين عراقيّين في المنفى هما

محمود سعيد (**مدينة صدّام**)[1] وجنان جاسم الحلاوي (**أماكن حارّة**). وكان الشاعر العراقيّ محمد مظلوم قد أشار إلى أنّ من الصعب ربّما الكتابة التخييليّة عن "حرب طرفاها المتعارضان هما دكتاتوريّة وقوّة إمبرياليّة" وأنّ النصوص القليلة التي صدرت عن هذا الموضوع هي تعبيرات عن مشاعر ظرفيّة أكثر منها نصوصاً أدبيّة. ويرى الشاعر السوريّ عابد إسماعيل أنّ المشكلة تكمن في ضبابيّة المسألة: "الكتّاب في خشية من أنّهم بين المطرقة والسندان: إذا أدانوا الحرب فسيتّهمهم كثير من المثقّفين العراقيّين والعرب بأنّهم يدافعون عن دكتاتوريّة [صدّام]؛ وإذا برّروها، فسيُتّهمون بتفضيل الاحتلال". وقد كرّر عددٌ من المثقّفين العرب مخاوف إسماعيل: في حربٍ يتعاظم فيها حمّام الدماء، والفوضى، وانقسام شعب العراق يوماً بعد يوم، حربٍ لا يبدو أنّ ثمة فيها من يفهم جاره، ويُخطئ مراراً وتكراراً في تمييز الحجر من الملاط، لا إمكانَ لظهور رؤية واضحة باستثناء النتيجة الواضحة التي تقول بأنّ على القتل أن يتوقّف. وربّما كان الصمت المحيط بالحرب في العراق صمتاً متوقّعاً، صمتاً يُقرّ بعدم إمكانيّة ابتكار إجابة شعريّة مباشرة.

تعمل هويّة الكاتب على منح مجتمع ما أرومات تستلهمها لغة ذلك المجتمع وتحدّدها؛ ومن الواضح أنّ درجة النزاع التي يعيش فيها ذلك المجتمع (بما أنّ كلّ مجتمع يعاني دوماً من قدرٍ ما من النزاع) تكبح أو تُحبط محاولات الكاتب. الدكتاتوريّة، والحرب، والقمع الكولونياليّ،

---

[1] العنوان العربيّ الأصلي للرواية: **أنا الذي رأى**. وقد صدرت باسم مصطفى علي نعمان (دار المدى، ١٩٩٥). [المترجم]



والاضطهاد العنصريّ، والتطهير العِرقيّ، تُشظّي البنية التخيّليّة لهويّاتنا، وتُضعف إحساسنا بالماضي، وتعمل على منعنا من تشييد بابل، مع أنّه يُطالب - في الوقت ذاته - بوجود أبراج بابل مستقبليّة. يستلزم كلّ مجتمع وجود قوانين تضبط وتنظّم طموحات مواطنيه، ولكنّ واجب المواطنين هو المساءلة الدائمة لتلك القوانين، واختبارها والعمل على تطويرها، والقيام أحياناً بأفعال تقع خارج نطاق صلاحيّة تلك القوانين، مثل تلوّع أتراكتا وسعيها لأن تكون شاهداً.

في هذا التناوب بين الشدّ والإرخاء، بين النظام الاجتماعيّ وعصيان ذلك النظام، نتمكّن، على نحوٍ يكاد يكون عجائبياً، من الوصول بأحجارنا إلى دوائر البرج العليا، مستخدمين ما يتوفّر من أدوات، في وسيلة أو صوت كان يبدو مُحرَّماً علينا. نتمكّن من خلق هويّة موحاة، قصّة موحية، متناغمة وصادقة، تعكس لنا مفهوماً نافعاً عن الواقع في "كلمات القبيلة" المُجدَّدة التي أشار إليها مالارميه. تعلّمَ فنّانو أميركا الجنوبيّة المحليّون، الذين شيّدوا رؤاهم التوفيقيّة بأسلوب الباروك، من معلّميهم الإسبان والبرتغاليّين؛ العبيد الأفارقة الذين استلهموا من التخييل البابليّ والموسيقا الطقوسيّة الأوروبيّة مكوّنات مرويّاتهم وأغانيهم؛ كتّاب المستعمَرات الإمبرياليّة الذين أنتجوا، بلغات مستعمريهم، الأدب الذي جدّد وأحيا تلك اللغات عينها - كلّ هذا دليل على النجاح الممكن لمثل هذه المهمّات الممنوعة. وقد حدث إبداع آخر أخيراً، في مقاطعة الإنويت في نونافوت.

أشار المؤلّف البريطانيّ سام هول عام ١٩٨٧: "من أستراليا إلى الأميركيّتَيْن، لا تزال صورة الإسكيمو هي نانوك الشماليّ، الصيّاد الذي



لا يُقهَر بسترته المصنوعة من جلد الفقمة وبنطاله المحبوك من فرو الدبّ القطبيّ، رمحه جاهز للصيد، ابنه يشعر بالسعادة بجانبه مع جراء كلب الهاسكي على الجليد خارج كوخ العائلة المُقبَّب. مقارنةً بالواقع القطبيّ الفعليّ، تبدو هذه الصورة مضحكةً كما هي صورة قيصر وثوبه يرفرف خلفه، يقبض على خصلة عنب في يد وكأس فضيّة في اليد الأخرى، يتهادى في زحام روما".

نانوك الشماليّ كان الشخصيّة المحوريّة في الفيلم الصامت الذي حمل العنوان ذاته للمخرج روبرت ج. فلاهيرتي عام ١٩٢١، بعنوان فرعيّ "حياة رجل من الإسكيمو مع عائلته". شكّل فيلم نانوك الشماليّ ثورةً سينمائيّة، ونعلم - حتى اليوم - أنّ فلاهيرتي لو جهّز وأعدّ مشاهد تتوافق مع المتطلّبات الدراميّة والتقنيّة، مانحاً شخصيّة الإنويت سمات الإدراك الغربيّ للمشاهد والصورة، لبقي الفيلم تحفة فنيّة. بعد ستة وستين عاماً، كان هول محقّاً في الإشارة إلى المفارقة التاريخيّة (إن لم يكن التلفيق التام) عند وضع نانوك السينمائيّ مع أقرانه في الواقع المقفر لأميركا الشماليّة في القرن العشرين. من رؤيا فلاهيرتي، سيبقى القليل بمواجهة الوقائع: بدلاً من الناس السعداء الشجعان الذين قدّمهم فلاهيرتي، كان الإنويت يُحتضرون، فالبطالة كانت (ولا تزال) في أعلى مستوياتها في كندا، ومعدّل الانتحار في شريحة الشباب يحلّق عالياً. فقط على الشاشة كان الإنويت يصلون إلى مكانة قصّة مغامرتهم: حتى نانوك الحقيقيّ فارق الحياة بعد عدّة أيّام من انتهاء تصوير الفيلم، بفعل الجوع، على الجليد. كان فيلم فلاهيرتي إنجازاً مهماً، ولكنه بقي من حيث الجوهر تصوّراً مسبقاً، مثل قيصر وثوبه المرفرف خلفه.



بعد خمسة وثمانين عاماً من فيلم **نانوك** لفلاهيرتي، تمّ الاحتفاء عالمياً بفيلم آخر عن الإنويت بكونه تحفة فنية. هذه المرة، كان المخرج بنفسه من الإنويت، زاكارياس كونوك، ويدور فيلمه حول قصّة إنويتيّة، **أتانارجوات: الراكض السريع**. عُرض شيءٌ جديد، شيءٌ تطلّبَ منهج تلقٍّ مختلف من أجل صوت مختلف، وخلال هذه العمليّة، تم تعليم الجمهور طريقةً أخرى للمشاهدة، وجهة نظر من داخل الثقافة الأخرى بذاتها. لو كان فيلم فلاهيرتي تحقيقاً متقناً لأمرٍ كان قد أقنع نفسه بأنّه موجود على الجليد الممتدّ لانهائياً، فيما بقي في الوقت ذاته متجاهلاً لطبيعة ذلك الأمر بذاته، فإنّ فيلم كونوك قام، على نحو ما، بتصحيح بؤرة التركيز، موجّهاً إياها خارج ما كان روديارد كبلنغ قد سمّاه ساخراً، في قصيدةٍ كتبها دفاعاً عن الإنويت، "مدى إدراك الرجل الأبيض". في **الراكض السريع**، استُعيدت قصّة نانوك وتُرجمتْ إلى أصلها، مُرغمةً الجمهور على تحقيق تقمّص ثقافيّ. يدفعنا **الراكض السريع** إلى المشاهدة لا من الجانب الآخر للكاميرا، بل من الجانب الآخر للجليد بحدّ ذاته.

يروي فيلم **الراكض السريع** قصّة جماعة من الإنويت الجوّالين كان قد زارها، منذ زمن بعيد، كاهن مجهول تسبّب بإثارة شقاق بين أفرادها. وبعد مرور فترة طويلة، وجدت اللعنة هدفها في النزاع بين أوكي، ابن زعيم الجماعة، وشقيقيه، أماكجواك "الرجل القويّ" وأتانارجوات "الراكض السريع". يفوز أتانارجوات بالجميلة أتوات منتصراً على أخيه أوكي؛ يسعى أوكي إلى الانتقام عبر نصب فخّ لشقيقيه وقتل أماكجواك. يحاول أتانارجوات الفرار وهو يركض عارياً على الجليد. ولكن في



النهاية، لا يمكن لفعل فردٍ واحد أن يتخلّص من اللعنة بمفرده. ولا يمكن أن يتحقق هذا إلّا عبر تذكّر وفهم القصّة، وعبر التسليم بدورها في الواقع. ومن ثم، مع تدخّل كاهن آخر، يعود استقرار المجتمع دون غضب أو تعطّش للدماء، من خلال قرارٍ بسيطٍ بنفي المخطئين. ما استُدعي عبر الحكي رُفض كذلك عبر الحكي. **الراكض السريع** فيلم عن القصّة.

تدور أحداث **الراكض السريع** في بداية الألفيّة الأولى؛ بالنسبة إلى المُشاهد، هذا بمثابة "لا زمن" أو عبارة "حدث ذات مرة" في طقوس القصّة الغربيّة. تؤرّخ الأعراف الغربيّة الزمن وفقاً للحظة إلهيّة متعارَف عليها، أكانت ميلاد إله أم وفاته أم أسفار نبيّ؛ أمّا عند الإنويت، فلا يحمل التعاقب السرديّ من قبل إلى بعد أيّ دلالات موحية. الزمان، كالمكان، مجال نتحرّك فيه ولكن حيث تتأثّر آثارنا بجوهر تلك الحركة ذاتها. التقدّم (كما آمن كافكا أيضاً) مفهوم لا معنى له؛ إنّنا نتقدّم عبر مسارٍ حلزونيّ تظهر فيه الأحداث ومرحلة هذه الأحداث، وتُعاود ظهورها، بكونها السبب والنتيجة لأيّ حادثةٍ في آن واحد. وربما لهذا السبب، لا يُعدّ المكان والزمان - عند الإنويت - سمة فرديّة أو حتى مجتمعيّة، بل مجال محدَّد نأخذ فيه على عاتقنا مسؤوليّات فرديّة ومجتمعيّة محدَّدة، لأنفسنا ولـ"الآخر المجتمعيّ"، "للحيوانات التي نتشارك معها العالم. الأرض والسماء، البحر والجليد، الأيام والليالي، كيانات فرديّة، وليست حكراً على أحد. لا تنتصب المعالم لتُكسب الأرض هويّة محليّة بل لتشير إلى دربٍ قديمة قد تشكّل دليلاً للهجرات الحاليّة. لاحظَ الشاعر إيف بونفوا، متحدّثاً عن ميثولوجيا الإنويت،



أنّ [هذه الميثولوجيا]، "حين تُكسب البيئةَ الطّبيعيّةَ سماتٍ بشريّة، وتُكرّس التقسيمات بين تلك البيئة والمحيط الاجتماعيّ، تعكس وتمثّل أساس النظام والعادات الاجتماعيّة". هنا، "يمثّل الارتباط ما هو أكثر من مجرّد التفسير"، وفيلم **الراكض السريع** يَحْبك جميع أنماط الارتباطات الضمنيّة معاً. لا يمكن لأيّ حدث، أو أيّ فعل أن يكون مستقلاً بذاته، وكذا الأمر بالنسبة لأيّ عنصر فرديّ أو مجتمعيّ. العالم الطبيعيّ بأسره مسكونٌ بقِصّة متشابكة معقّدة يُحبَك فيها كلّ شخص وكلّ شيء، بمن فيهم الراوي والمستمع.

بالنسبة إلى المراقب الخارجيّ فحسب، يبدو عالم الجليد هذا خاوياً، بسبب عدم وجود علامات ظاهريّة على وجود حياة. إنّه المكان الفارغ على الخريطة [*terra incognita*]، المنطقة المجهولة التي لا يمكن أن يسبر أغوارها إلّا الخيال. تقول أسطورة إنّ اسم "كندا" أُعطي للبلاد عندما حطّ المستكشفون الإسبان الأوائل في كولومبيا البريطانيّة وقالوا متعجّبين: "Acá nada!" ("لا شيء هنا!") منفى النفس الغربيّة، مكان للمنفى المطلق، المساحات المتجمّدة الكبيرة هي مصير كل مَنْ طردهم المجتمع الغربيّ، من وحش فرانكنشتاين المُضطهَد إلى الكابتن المغامر هاتيراس عند جول فيرن. وقد قالت مارغريت آتوود مرة: "عندما نتّجه شمالاً، ندخل لاوعينا. دائماً، عند استذكارها، تبدو الرحلة شمالاً بمثابة حلم". ولكنّ هذه الميزة ليست متعارضة مع اليقظة في مخيال الإنويت: بل تبدو مُتمّمة لها. وفقاً للإنويت، إنّ المجاز الكونيّ القديم للموت كنوم (إحدى أولى حالات ظهوره كانت في **ملحمة جلجامش**) صحيح تماماً: النوم موت، الموت نوم، والموتى



يسكنون أحلامنا كي يتشاركوا معنا فُسحتهم الخاصة. وليس من قبيل المصادفة أنّ على أحد الإخوة، أماكجواك "الرجل القوي"، أن يموت؛ بهذا، يمكنه أن يسكن مع أخيه أتانارجوات "الراكض السريع" عالماً سيصبح كاملاً.

عند الإنويت، منطقتا اليقظة والأحلام هما الجغرافيا الوحيدة؛ أمّا الأرض الطبيعيّة فلا تملك أيّ حضور تخييليّ. وقد أُشير في مناسبات كثيرة إلى أنّ فكرة الأرض الطبيعيّة مفهومٌ مدينيّ وأنّ القاطنين خارج أسوار المدينة لا يميّزون بين طبيعةٍ شاملة وبين ستارةٍ خلفيّة للأفعال البشريّة. أرضٌ متغيّرة من الجليد المتكسّر والثلج الهاطل، أفق ينصهر ويمتزج في الضوء أو الظلمة التي تحيط به، غياب السمات الدائمة التي تمنح الديمومة المُحدِّدة للعالم المعيش: كلّ هذا يُضعِف - بالنسبة إلى مراقب خارجي - فكرة المكان المُكتسَبة، كما حيّز الأحلام يُضعف حيّز وقت اليقظة. أمّا عند الكنديّين، فالجزء الأكبر من البلاد، أي الشمال المتجمّد، الذي هو غالباً ما يكون شمالاً بالمعنى المجازيّ الذي أشارت إليه آتوود، فهو المكان الموجود داخل حدودنا الذي تتّجه نحوه البلاد تخيّلياً لتجد نفسها. (بدون وجود حدودنا سيكون الأمر مسألة أخرى).

من المعروف أنّ نورثروب فراي كتب أنّ المشكلة الكنديّة المتعلّقة بالهويّة كانت مرتبطةً بالمكان أساساً، "كانت مسألة 'أين هنا؟' أكثر من كونها مسألة 'من أنا؟'" ويروي فراي القصّة التي أصبحت شهيرة الآن عن صديق طبيب علق في انهيار ثلجيّ حين كان يسافر في السهوب القطبيّة برفقة دليل من الإنويت. في البرد الصقيعيّ، في الليل الحالك،



غارقاً في الإحساس بأنّ العالم المتحضّر قد هجره، صاح الطبيب: "إنّنا ضائعان!" فنظر إليه الدليل الإنويتيّ مليّاً ورد: "لسنا ضائعين. إنّنا هنا". وهذا أمر غالباً ما ننساه، عندما نكون في موقع المراقب الخارجيّ. **هناك هو هنا.**

في الراكض السريع، تتماهى "هنا" مع الجماعة، مع تجمّع الناس. هنا تعني مكان اجتماع الرجال والنساء للطعام، والنوم، والجنس، والتحدّث، وهي النقطة المركزيّة التي تنطلق منها القصص، **نقطة البداية** - باستثناء أنّ هذه القصص تنتمي إلى سرديّة متواصلة، مستمرّة في تجلّيها وبدايتها المتكررة عند كلّ بوح. مثل الواجبات المجتمعيّة الأخرى، يمتلك الحكي وظيفة منح التعبير والسياق للتجارب الشخصيّة بحيث يمكن للإدراكات الفرديّة (عن المكان والزمان، مثلاً)، ضمن اهتمام المجتمع بأكمله، أن تكتسب معنى جماعيّاً مشتركاً يُبنى عليه التعلّم. تاريخ الإنويت، بحسب بونفوا، تاريخٌ "يتضمّن كثيراً من التطوّرات، أو تُحدَّد فيه بكل بساطة، من خلال غيابها في توصيفات تبدو ظاهرياً وكأنّها لا تبوح بأيّ شيء عنها". أما الفكرتان المراوغتان للمكان والزمان، الحاضرتان على نحو ضمنيّ في جميع الأحيان، فدائماً ما تُمنحان - عند تصويرهما في قصّة -، وضمن شكل سرديّ، هويّة محدَّدة يمكن امتلاكها من جانب فرد أو جماعة. "السطر الجيّد ليس حكراً على أيّ أحد، أو على الأدب"، يقول خورخي لويس بورخيس محاججاً، من وجهة نظر غربيّة، لمصلحة إبداع أدبيّ عالميّ مجهول المؤلّف. أما عند الإنويت فالأمر معاكس: يُشبَّه "السطر الجيد"، و"القصّة الجيّدة"، بالهويّة الفرديّة والمجتمعيّة، وهي حكرٌ عليهما



بقدر ما تكون الأرض والمنزل الذي عليها (ضمن المعايير الغربيّة) حكراً على قاطنها، أو الزمن المخصّص للعمل أو الرفاهيّة لكلّ مواطن. ولذا كانت قصّة **الراكض السريع** مِلكاً للجماعات التي صانتها. من أجل كتابة السيناريو، التقى كونوك وطاقمه الإنويتيّ بثمانية عجائز من تلك الجماعات التي وافقت على "منح" نسختها من القصّة له، والتي أُعيد تمثيلها لاحقاً عبر فريق مختلط من الإنويت والكنديّين. ما أتاح للقصّة أن تُروى باللغة السينمائيّة وبلغة السرد الإنويتيّ في آن واحد. وبهذا أصبحت القصّة - الضمنيّة واللاخطّيّة، البصريّة والمُقسَّمة إلى مشاهد سينمائيّة - هي العملة المشتركة لفيلم **الراكض السريع**.

في الفكر الغربيّ، يتبادل الزمان والمكان الوظيفة والقيمة. المطالبات بالأراضي والاستيلاء عليها، الحقوق العقاريّة، الوقت المدفوع، الضائع، المقتول، المُستمتَع به أو المَبيع في الساعة أو الأسبوع، تجد تجلّياتها الرسميّة في علومنا الجغرافيّة والتاريخيّة. ضمن هذه التدفقات الزمانيّة والمكانيّة، تُرى فنوننا الإبداعيّة بكونها وحدات ثابتة، راسخة في نُسخ مطبوعة أو على جدران المتاحف. يطلب السرد الغربيّ من جمهوره أن يؤمنوا بزمن قبل-تاريخيّ وبمستقبل خارج حدود الصفحة أو الشاشة، حركة متواصلة اقتُطعت منها القصّة المُنتقاة. تطالب الكتب المنشورة بعملٍ متى نُشر أصبح غير قابل للتغيير، إذ أُلقي القبض على بيير بونار في متحفٍ اللوفر لأنّه حاول تعديل إحدى لوحاته؛ حتى الأعمال التي تبقى غير مكتملة عند وفاة مؤلّفيها ليس مسموحاً بإكمالها دون أن يتسبّب هذا بفضيحة. في المخيال الإنويتيّ، يبقى الزمان والمكان مُطَّردين أثناء سفرنا عبرهما: بينما القصص، من جانب آخر، تتغيّر كي تحافظ على



تدفّق الذاكرة، بما أنّ فعل رواية أسطورةٍ ما يمثّل دوماً صوتاً من ماضي الراوي وحاضره في آن واحد. أما بالنسبة إلى غربيّ، فمن الصعب تجاهل الفكرة المتراكمة للزمن وقبول ما يتم تخيّله وقوله بوصفه قد حدث في لحظة مطّردة تكون، في الوقت ذاته، حاضراً، وماضياً، ومستقبلاً. بالنسبة إلى الإنويتيّ، إنّ القصّة، لا الزمن، هي التي تتدفّق.

الحركة، في الزمان أو المكان، فنٌّ مقاومة ضدّ الجريان: إنّنا نتحرّك كي نبقى. عند ركضه على الجليد، عارياً، نازفاً، لا يحقّق الراكض أيّ تقدّم. هذا هو فعل الركض في حالته البدئيّة، إذ لا تقدّمَ في المكان أو الزمان هنا. بالنسبة إلى قارئٍ غربيّ، يتسبّب مثل هذا الركض بمحاولات مستحيلة أخرى للفرار، من السامي إلى النافل، من القبطان النازف عند دانتي في **المطهر** إلى إليزا على الجليد الطافي في **كوخ العمّ توم**. أليس تحديداً، في **عبر المرآة**، هي التي قيل لها إنّ عليها الركض كي تبقى ثابتةً. "في **بلادنا**، نصل إلى مكان آخر عادةً – لو ركضتِ سريعاً لفترة طويلة، كما نفعل الآن"، تقول أليس للملكة الحمراء التي أرغمتها على الركض كي تمنعها من التحرّك. فردّت الملكة: "يبدو بلداً بطيئاً! أمّا **هنا**، كما ترين، فعليكِ الركض بكلّ طاقتك، كي تبقي في المكان ذاته".

يمكن لهذا المفهوم من قصّة "فاعلة" الذي يُتيح لنا "البقاء في المكان ذاته" أن يترافق مع محاجّات دوكنز السابقة: وفقاً للمصطلحات البيولوجيّة، الخيال آليّة بقاء تتطوّر لتمنحنا التجارب التي تعمل، ولو لم تكن متجذّرة في الواقع الفيزيائيّ، على التعليم والتحسين بالقدر ذاته من القوّة والفعاليّة التي تكون لتلك التي تحدث في العالم الفيزيائيّ. إنّنا نتخيّل (أو نحلم، أو نبتكر، ونكرّر) القصص التي تتيح لنا البدء وتسجيل



عمليّات التعلّم التي قد لا نكون واعين لها كليّاً، في تفاعل مستمرّ بين ما يحدث في العالم وما نجعله يحدث. بهذا المعنى، يكون للقصّة المعيشة فعليّاً والقصّة المعيشة تخيّلياً المنزلة ذاتها. باستثناء ذلك، في المجتمعات الغربيّة، نمنح المرحلة الماديّة حالةً رمزيّةً ذات قيمة صلبة ملموسة، وبذا تُطالب بحقوقها، فيما نُحيل البنى التخيّليّة إلى اللاواقع، بصرف النظر عن مدى المتعة، أو الرعب، أو التنوّر، الذي نريد اعتبارها عليها. كتب سورين كيركغور، الذي كان كافكا يقرأه خلال إقامته في تسوراو، الملاحظة الكافكاويّة الآتية عام ١٨٤٣: "ما ينبغي على الفلاسفة قوله بشأن الواقع هو مضلِّلٌ بالقدر ذاته من التضليل الذي تكون عليه علامة موجودة في سوق الأدوات المستعملة، مع ضغط على الفرضيّات. تجلب ملاءات الكتّان التي اشتريتها وتكتشف أنّكَ قد خُدعت: العلامة موجودة للبيع".

الذاكرة، في التجربة الغربيّة، هي صلتنا بمخازن الماضي، عبر خطّ جريان الزمن. بحسب الإنويت، الذاكرة **معادلٌ** تامّ لتجربة الحاضر: ما يُتذكَّر **يكون** هو الحاضر الذي نعيش فيه، فيزيائيّاً وتخيّليّاً. ليس ثمّة "مراحل" معرفة وإدراك في فعل التذكّر. إنّنا نكون ما علّمتنا إيّاه التجارب السابقة، جماعيّاً وفرديّاً (باستثناء أنّ علينا أن نسبق فكرة "السابق"). فالقصّة التي رُويت لن توجد إلّا بكونها القصّة التي قيلت الآن. بهذا المعنى، فالفيلم (الفن "الحديث") هو الوسيلة المثلى لاستعادات الأسلاف، بما أنّه يمنحها فوريّةً توجد في لحظة المشاهدة، مضيفاً الرؤية إلى ميزة الشفهيّة، ما يوضح فوريّة الذاكرة. أو ليس الذاكرة، بل الذواكر، بالجمع، لأنّ ثمّة ذاكرتين تتنافسان لمصلحتنا. ذاكرة



المجتمع التي تُبيّن نفسها لنا بكونها مستمرّة، متناغمة، دوغمائيّة، والذاكرة الفرديّة الفوضويّة، التدريجيّة، التي تواجه تحدّيات دائمة. في عالم الراكض السريع، يسمح التوتّر الناشئ بينهما لهما بالتعايش كما يمنحهما هويّة، وينبغي إصلاح أيّ خرق (الفوضى الفرديّة العابرة إلى النظام المجتمعيّ، على سبيل المثال) بالاستئصال.

ولكن عبر مَن؟ من الذي سيؤدّي عمليّة التوسّط هذه بين المجتمع وأفراده، في زمان ثابت، ومكان لا حدود له؟ كان الفيلسوف الفرنسيّ ميشيل سيريه قد سكّ مصطلح "الثلث المُنشئ" أو "تروبادور المعرفة"؛ وكان الأنغلوساكسونيّون قد سمّوه "الصانع"، كما أسلفنا. يستخدم سيريه هذا المصطلح لإيجاد جسر بين العلمين الطبيعيّ والإنسانيّ، ولكن يمكن أن تكون له فائدة أيضاً في إيجاد مثل هذا الجسر بين الفرد الفيزيقيّ والمجتمع الميتافيزيقيّ، بين تجربة الراكض مثلاً (الذي تواجهه أخطار منافسيه المقرّبين، ومقتل أخيه، وفقدان المرأة التي أحبّها) وجماعته الاجتماعيّة (التي لا بدّ لها من أن تُبقي تعريف ذاتها ضمن هذه الاعتبارات الفرديّة وخارجها). هذا هو دور العجائز، أو الكاهن أحياناً. فبإمكان الكاهن، "الثلث المُنشئ"، بمساعدة الروح المُعيْنة، جعل روحه تغادر جسده والغوص (كما فعل حقاً، أوّل كاهن إنويتيّ، كما تقول الأسطورة) في عمق الظلام والنور ما يُتيح له إصلاح الأعطاب الكونيّة التي اقترفها البشر. تُجرى جميع طقوس الكهنة باليد اليسرى، فيما تعكس المرآة الواقع الفيزيقيّ. ويضيف الكاهن، إلى القطبين المُتمّمين الخاصّين بالفرد والجماعة، ما يتمّ تمثيله رمزيّاً، باليمين واليسار، بالواقع المعيش والواقع المحكيّ، العالم الماديّ



وعالم القصص. جلب كاهن اللعنة على الجماعة أوّلاً؛ وسيساعد كاهنٌ الجماعةَ كي تشفي نفسها في النهاية.

في جوهر فيلم **الراكض السريع**، تكمن مشكلة السرد. داخل قصّة متناغمة، يدخال عنصر إرباك يشقّ طريقه ويُنتج سلسلة من الأحداث التراجيديّة. ويجب أن يكون حلّه هو استعادة نظام الأمور. بحسب الأعراف اليونانيّة، واليهو–مسيحيّة، والإسلاميّة، القصص هبة أو أُعطية إلهيّة: فالآلهة، أكانت هي إلهات الوحي أم الروح القُدس، تُملي أو تكتب الكتب. "أن ندعو الآلهة يعني تدمير علاقتنا بها، ولكن ندفع التاريخ إلى التحرّك"، يقول روبرتو كالاسو. ويضيف: "فالحياة التي لا تُدعى إليها الآلهة ليست جديرة بالعيش. ستكون أهدأ، ولكن لن يكون ثمّة قصص. وبإمكانك افتراض أنّ هذه الدعوات الخطيرة كانت – فعلياً – مرسومةً من قبل الآلهة، لأنّ الآلهة تسأم من البشر الذين لا قصص لديهم". قصص **الراكض السريع** هي بالتحديد قصص المخلوقات الفانية. اللعنة أخرويّة، ولكنّ الحل دنيويّ من هذا العالم: قانون يجب على الجماعة سنّه كي يطردوا المذنبين خارج أسوار الجماعة. لا كفعل انتقام فرديّ، أو كفعل إلهيّ، بل كتنفيذ مجتمعيّ للعدالة بين البشر. هذا فارق جوهريّ: في أعراف الإنويت، الآلهة حاضرة، ولكنّها ليست آلهة سرديّة. في البدء ليس ثمّة كلمة. في الواقع، ليس ثمّة بدء. ثمّة جليد وظلمة، وذاكرة لذلك الجليد والظلمة. وهذان، مثل الإنويت، لا يزالان حاضرين.

عام ١٩٣٦، نشر فالتر بنيامين مقالة "الحكواتي"، عن الكاتب الروسيّ في القرن التاسع عشر نيكولاي ليسكوف، وشدّد فيها على



أنّ فنّ الحكي كان يختفي، ويعود هذا بقدر كبير إلى بروز الرواية البورجوازيّة ووسائل الإعلام. ولم تعد القصص، التي كانت عند بنيامين الأدوات التي تُنقَل عبرها حكمة العصور القديمة إلى المجتمع المعاصر، مصادر للنصح. وكتب بنيامين: "إن كان "اللجوء إلى النصح" بدأ اليوم يبدو ذا طراز قديم، فهذا يعود إلى أنّ تواصليّة التجربة تتضاءل... إذ في نهاية المطاف، النصح ليس إجابة عن سؤال بقدر ما هو طرح يتعلق باستمرار قصّة تتكشّف للتوّ. وبهدف السعي إلى هذا النصح، ينبغي على المرء أولاً رواية القصّة... [بما أنّ] النصح المَحوك في نسيج الحياة الواقعيّة هو الحكمة".

هل كانت استراتيجيّات سرد وليم تريفور أم سرد زاكارياس كونوك هي النافعة في شفاء المجتمع المُصاب؟ هذا سؤالٌ لا يزال مفتوحاً. ولعل قصّة النزاع بين الكاثوليك والبروتستانت (مثل قصّة اليونانيّين والطروادّيين) تنفع كانعكاس لكثير من نزاعات عصرنا الحاليّ؛ وربما كانت إعادة رواية الأسطورة التي تمنحنا معرفة بمفاهيم مختلفة للزمان والمكان (كتلك التي طرحها كافكا في حكاياته) ستنفع في إعادة تخيّل التقييدات اللازمة التي نفرضها بأنفسنا. نعلم أنّ النزاعات تنشأ من الإدراكات المُكرَّسة عن الآخر، من دوغما التماهي الذاتيّ التي تسعى، مخافة الانهيار، إلى الإقصاء بهدف التحديد الأفضل، متناسية أنّ ما نعتبرهم وحوشاً "لا يبقون وحوشاً إلى الأبد". أحياناً، كما في **الراكض السريع**، ينبغي على المجتمع اللجوء إلى الإقصاء؛ وفي أحيان أخرى، كما تحاجج قصّة "أتراكتا" وتُثبت أحداث إيرلندا الأخيرة، قد يكون الاحتواء هو الوسيلة الوحيدة لإنهاء النزاع.



في نهاية المطاف، يريد القرّاء امتلاك كلمات لا تحدّد إعلان مجموعة المبادئ الدوغمائيّة، بل التشريعات القادرة على التغيير عبر تنامي الخبرة وثراء التقاليد. إنهم يريدون كلمات تحدّد مباهج السلام، ولكن أيضاً الإرباك والدمار واليأس الذي تجلبه علينا طموحاتنا. في كلّ هذا، يمكن للهويّات المتعدّدة للقبيلة، واللغة، والدين، والفلسفات أن تجد أرضيّة مشتركة، لأنّ الفكرة الشاملة لهويّة المجتمع قد تكون هي أحياناً سبب النزاع بذاتها. ومن ثم، بدلاً من تجميع شخصيّاتنا المختلفة، وأحاديثنا المتنوّعة، ضمن لغة مشتركة ولكن مقيَّدة، قد يكون من الممكن تضمينها جميعاً وتحويل لعنة بابل إلى نعمة امتلاك لغات كثيرة. مثل القراءات المختلفة، قد تُسهم هذه اللغات المحبوكة معاً في إنارة ظروفنا (كما في عمل كونوك) وظروف جيراننا (كما فعل تريفور في قصصه)، بعيداً عن فكرة الحصريّة أو المِلكيّة الشخصيّة. قد تساعدنا على اتّباع نصيحة كافكا في التوق دون التوصّل، التشييد دون التسلّق، أي المعرفة دون المطالبة بامتلاك حصريّ للمعرفة. أؤمن بأنّنا لا نزال قادرين على مثل هذه الأشياء.



IV

كُتُب دون كيخوته

"فرضيّتك ممكنة، ولكنّها ليست ممتعة"، أجاب لوينروت. "ستُجيب بأنّ الواقع لا يمتلك الحدّ الأدنى من الإلزام ليكون ممتعاً. وسأردّ بأنّ الواقع يمكن أن يمتنع عن هذا الالتزام، بينما تعجز الفرضيّة عن هذا".

خورخي لويس بورخيس، "الموت والبوصلة"، ١٩٤٢

التوق دون التوصّل، التشييد دون التسلّق، المعرفة دون المطالبة بامتلاك حصريّ للمعرفة، تعبيراتٌ مختلفة لتمايز قديم: العقل ضدّ القوة، أو، كما يشير إليها قولٌ سائدٌ قروسطيّ، المعركة بين ممارسي الكتابة وممارسي الأسلحة. وربّما كانت النسخة الأكثر إشكاليّة من هذه المحاجّة أُطلقت في بداية القرن السابع عشر من رجل متعب كان قد قاسى، في شبابه، ويلات الحرب في إيطاليا، حيث أُصيب في صدره وذراعه اليسرى خلال معركة ليبانتو، وقضى خمس سنوات أسيراً لدى



القراصنة الجزائريّين، وعاد إلى بلده إسبانيا حيث لاقى نجاحاً صغيراً في كتابة مسرحيّات، وقصص رومانسيّة، وقصائد، ولاحقاً، حين كان في الثامنة والخمسين، مسجوناً في الزنزانة التي حُكم فيها لأسباب لا تزال غير معروفة، حلم بنبيل عجوز قارئ وواهن يقرّر يوماً ما أن يصبح فارساً جوّالاً. كان جنديّاً في ما مضى، وهو كاتب الآن، مدرك تماماً لبلايا المجالين، منح ميغيل دي ثربانتس سافيدرا بطله دون كيخوته، في الجزء الأول من الرواية، خطبتين يقارن فيهما الفارس مزايا الحروف ومزايا الأسلحة. أمام جماعة من رعاة الماعز، يتذكّر دون كيخوته أنّه، في الأيام الخوالي، لم يكن استخدام القوّة ضروريّاً. "الزمن السعيد والقرون السعيدة، التي منحها القدماء صفة الذهب، لا لأنّ الذهب، الذي يحتلّ مكانةً عاليةً في عصر الحديد هذا، كان سهل المنال في تلك الأيام الخوالي، بل لأنّ الناس الذين عاشوا آنذاك كانوا يجهلون مفردتين، **لي ولك**"، يقول لجمهوره المذهول. في ذلك العصر الذهبيّ، "كلّ شيء كان سلاماً، كلّ شيء صداقة، كلّ شيء وئام"، ولم يكن الفرسان الجوّالون مطلوبين لأنّ النزاع والجور لم يكونا موجودين. ولكن الآن، في "قروننا المقيتة"، ليس ثمّة ما أو من هو آمن، ولذا، بغية مواجهة "الخبث المتعاظم"، ظهر نظام الفرسان الجوّالين لحسن الحظ. لم تعد الكلمات اللطيفة والأفكار الجميلة كافية؛ وأصبحت الأسلحة والقوة الفيزيائيّة مطلوبةً الآن "للدفاع عن العذارى، وحماية الأرامل ومساعدة اليتامى والمحتاجين". على نحو طائش، كان مديح دون كيخوته للفروسيّة يتحوّل ليصبح مديحاً للحرب، فالغاية الفعليّة للحرب، كما يفسّر دون كيخوته، هي إعادة



سلام المسيح على الأرض، بما أنّ الأحرف تستلزم الأسلحة لتحمي القوانين التي تكتبها. ولا شك في أنّ لهذه التبريرات أصداءً قديمة يعرفها ثربانتس.

بعد فراره من أنقاض طروادة، ممسكاً يد ابنه وحاملاً أباه على ظهره، يبدأ إينياس رحلة ستأخذه في نهاية المطاف، بحسب رواية فيرجل، إلى بقعة روما المروّعة. وككلّ قصّة تُروى رجوعاً إلى الماضي، من حاضر المؤلّف إلى حاضر شخصيّاته المُتخيَّلة، كان على إينياس تكرار رحلات يوليسيز وخوض معركة الطرواديّين واليونانيّين مرةً أخرى قبل أن يكون بوسعه غرس بذور الإمبراطوريّة التي ستُزهر في زمن خالق إينياس، فيرجل. خلال هذه المغامرات الكثيرة، يجب على إينياس كذلك أن يزور العالم السفليّ، مثل أسلافه، كي يحصل على تأكيد سكّانه المُوقَّرين بشأن مصير نبيل مُعلَن. وتطرح قصّة إينياس، التي تتضمّن وتُعيد تأويل القصص التي رواها هوميروس، نظاماً جديداً لمكتبة الكلاسيكيات العالميّة. بعد فيرجل، أصبحنا نتذكّر على نحو مختلف، بما أنّ هزيمة طروادة الآن تتبدّى كنصر مؤجَّل. سيصبح إينياس الطرواديّ مؤسّس الأمة التي ستحكم اليونانيّين المتعجرفين. هذه هي القراءة الجديدة الآن.

ومع أنّ الإمبراطور أوغوستوس أراد من فيرجل كتابة أمرٍ بمثابة تبريرٍ إلهيّ لمطالباته بالعرش، إلا أنّ الإنيادة، بكلّ تأكيد، أكثر بكثيرٍ من مجرّد مديح إمبراطوريّ. إنّها ما سمّاها دانتي، على نحو مفرط ربّما، "ينبوع بهاء"، ثمّ اعتبرها قرّاء كثيرون من بعده "القصيدة الأعظم في اللغة اللاتينيّة". ولكنّها أيضاً القصّة التي منحت روما هويّتها، ومنحت



أوغوستوس برهاناً ملحمياً على دوره كمؤسّس ثان للإمبراطوريّة. لهذه الأسباب، كان من الجوهريّ، كما أشار فيرجل، أنّ تفوّق الطرواديّين، أي الرومان المستقبليّين، قد تجلّى. سقطت طروادة في بداية التاريخ، كما برهنت الشهادة الدامغة للقصص المرويّة منذ زمن هوميروس، ولكنّ سقوطها لم يكن أبديّاً. ستنهض مجدّداً – وقد نهضت فعلاً – لتُذلّ أعداءها وتحكم الأمم جميعها. ولتأكيد هذه الحقيقة، بحث فيرجل عن اللغة الملتهبة لوالد إينياس الراحل.

مَقوداً بتوجيهات العرّافة، يصعد مؤسّس روما المستقبليّ إلى مملكة الموتى، "في الظلام عبر الليلة الوحيدة وسط الغمّ". وبعد عبوره أراضي عديدة تسكنها جميع أنواع الوحوش والمخلوقات العجيبة، ولقائه على الطريق بعض أرواح الرجال والنساء التي أحبّها، يصل إينياس أخيراً إلى وادٍ أخضر حيث يرى أباه، أنخيسيس، واقفاً بين حشدٍ من الأطياف. توّاقاً للسعادة، يحاول إينياس احتضانه، ولكنّ الوالد الشيخ طيفٌ أيضاً، فينسلّ من قبضة ابنه "كحلم مُجنَّح". يسأل إينياس أباه عن مصير الموتى، عقابهم وثوابهم. يجيبه الأب، ولكنّه يغيّر الموضوع بعدئذٍ:

> أنصت، إذ سأريك مصيرك، مبيّناً
> الشُهرة التي ستُلازم، منذ الآن، بذرة
> داردانوس.

كان داردانوس ابن جوبيتير، سلف ملوك طروادة، وهو نسب رفيع سيضمّ إليه إينياس نسب أمّه، فينوس، إلهة الحبّ، الذي سيُضيف إليه



الملك رومولوس، الذي لم يولد بعد، نسب أبيه، مارس، إله الحرب. جوبيتير، فينوس، مارس: من هذا الأصل الرفيع ستولد روما، كما يقول أنخيسيس لابنه.

... روما العظيمة
ستحكم الأرض حتى أقصاها، وستتوق
إلى الإنجاز الأسمى،
وستطوّق التلال السبع بسورٍ لتُشيّد مدينة واحدة.

ما هو هذا "الإنجاز الأسمى" الذي ذكره الشيخ؟ يوضح أنخيسيس: لن يكمن تفوّق روما في السعي وراء الفنون، وثمار الحب، والنعم التي تمتلكها فينوس، بل في مزايا الحرب، إرث مارس الرهيب. يحذّر أنخيسيس ابنه كي لا ينسى أنّ الرومان كانوا، وسيبقون، سادة العالم الفعليّين، بصرف النظر عن مدى عظمة فنّ وثقافة الحضارات الأخرى (حضارة اليونان تحديداً، التي سلبها الرومان بجشع).

فلتدع الآخرين يخلقون من البرونز صوراً نابضةً
تُحاكي الحياة –
إذ سيفعلون هذا – وينحتون وجوهاً تضجّ بالحياة في
الرخام؛
سيتفوّق آخرون كخطباء، وسيقتفي آخرون بمعدّاتهم
الكواكب وهي تطوف في السماء ويتنبّأون بموعد
ظهور النجوم.
ولكن، أيّها الرومان، لا تنسوا أبداً أنّ الحُكم



هو مضماركم!
فليكن هو فنّكم: - تدريب الرجال في السلم،
الشهامة مع المهزوم، والحزم
ضدّ المعتدين.

يا لها من مطالبة غريبة يقولها شاعر، كما كان فيرجل وثربانتس يدركان حتماً: أنّ السلطة السياسيّة لها السبق على الفنون والثقافة. وقد بُنيت عقائد إمبرياليّة كثيرة على محاجّة كهذه، وتشكّل كلمات أنخيسيس لقرّاء اليوم أثراً مألوفاً على نحو مرير. على نحو متعمّد أو لا، يمنح فيرجل عبر هذه الأبيات خريطة طريق لطموحات روما الاحتلاليّة ولطموحات إمبراطوريّات مستقبليّة لا حصر لها تشبه روما. إنّنا أقوى من الآخرين، يقول أنخيسيس لابنه ولأحفاده، وبما أنّ القوة أفضل من أيّ فن أو علم، فإننا نليق بامتيازات السلطة، أن نغزو الجماعات الأدنى منّا وأن نقود شعبنا في حملات ضدّها. إنّنا موجودون هنا كي نجلب السلام، أكان سلام أوغوستوس أم المسيح. إنّنا الحكّام (الكرماء، العادلون، الحازمون) الذين عيّنتهم الآلهة، ويجب على الجميع طاعتنا. وإلّا فتحمّلوا العواقب.

شنّت روما، روما المسيحيّة، آخر حملاتها الصليبيّة على العرب عام ١٢٧٠. وبعد أكثر من قرنين، خلّصت إسبانيا الكاثوليكيّة نفسها رسميّاً من ثقافتيها العربيّة واليهوديّة، طاردةً اليهود والعرب من أرضها. وعبر فعلَيْ الإقصاء هذين، حيث نسب الغرب لنفسه دور السيّد المنتصر الذي يكون "الحُكم" هو "مضماره"، وللشرق دور العدوّ التابع البارع في الفنون والحِرف، أصبح العرب واليهود يشكّلان



العدوّ الإكزوتيكيّ، تبعاً للرأي الرسميّ. وعلى أيّ حال، وبرغم الإقصاءات، استمرّ الفكر العربيّ واليهوديّ في اختراق كلّ مجالٍ من مجالات مجتمع إسبانيا "المُطهَّر". وكما في معظم حالات الإقصاء الرسميّة، عجزت إسبانيا (ولا تزال) عن تخليص نفسها من هاتين الثقافتين اللتين منحتاها جزءاً كبيراً من مفرداتها، وأسماء أمكنتها، وعمارتها، وفلسفتها، وشعرها الغنائيّ، وموسيقاها، ومعرفتها الطبيّة، بل وحتى لعبة الشطرنج. ومع أنّ الحضورين العربيّ واليهوديّ كانا ممنوعين، ابتكر المجتمع الإسبانيّ طرقاً سرّيّة لاستحضار أطياف هوّيته المتضرّرة.

في ٢ كانون الثاني/يناير ١٤٩٢، دخل ملك أراغون فرناندو وملكة قشتالة إيزابيلا الكاثوليكيّان مدينة غرناطة وقد ارتديا ملابس احتفائيّة مورسكيّة، بعد أن وافقا على بنود قانون استسلام آخر ملوك بني النصر، أبي عبد الله، فسكنا القصور المورسكيّة الموجودة في ما كانت مدينةً إسلاميّة لأكثر من قرنين ونصف القرن، في قلب إسبانيا المورسكيّة، المعروفة باسم الأندلس. ومع أنّ الملكين كانا قد أكّدا لأبي عبد الله، قبل استسلامه، أنّ مسلمي غرناطة سيكونون محميّين، وسيُسمح لهم بالحفاظ على عاداتهم، سرعان من قُلبت المساجد كنائس، ومُنع استخدام اللغة العربيّة: وكان كلّ مَنْ يُكتشَف بأنه يقرأ كتباً عربيّة يُعدّ غير إسبانيّ، وستُطبّق عليه عقوبات قاسية.

كان اليهود أوّل المطرودين. بعد عدّة أشهر من استسلام غرناطة، أصدر الملك قراراً يأمر بطرد اليهود نهائيّاً، الذين – بسبب تمسّكهم بهويّتهم الإسبانيّة – أخذوا معهم إلى منافيهم في شمال أفريقيا وفلسطين



لغتهم الإسبانيّة، أو لكنةً منها تسمّى لادينو، كي يميّزوا أنفسهم عن المتحدّثين بالعربيّة أو العبريّة. كان للعرب واليهود تاريخ طويل في شبه الجزيرة الإسبانيّة. وتشير الأسطورة إلى أنّ أولى الجماعات اليهوديّة استقرّت هناك بعد تدمير معبد أورشليم الأوّل، عام ٥٨٧ قبل الميلاد، ولكنّ الدلائل الأركيولوجيّة تشير إلى القرن الأول الميلاديّ. بالنسبة إلى اليهود، كانت إسبانيا هي أرض الميعاد المُشار إليها في الكتاب المقدّس، في نبوءة لعوبديا: "وسَبْيُ أورشليم الذين في صفارد يَرِثون مدن الجنوب" ومع أنّ المؤرّخين الحديثين يُرفقون مدينة صفارد مع ساردس في تركيا، إلا أنّ صفارد – تبعاً لليهود – كانت هي دوماً الوطن الإسبانيّ حيث عاشوا أربعة عشر قرناً على الأقل، متمازجين مع باقي السكّان كتجّار وأطبّاء، فلّاحين ومُلّاك أراضٍ. وقد بدأت معاداة الساميّة، التي كانت بالكاد ملحوظةً خلال العهود الرومانيّة، في إسبانيا بعد اعتناق الملك القوطيّ ريكاردو الكاثوليكيّة عام ٥٨٩، وبلغت أوجها بعد تسعة قرون تقريباً، مع إصدار قرار الطرد عام ١٤٩٢.

أما بالنسبة إلى العرب، فقد كانت المعايير مختلفة بعض الشيء. ففي حالة اليهود، كان الملوك الكاثوليك قد ظنّوا أنّ قرار الطرد النهائيّ سيحثّ اليهود على اعتناق الكاثوليكيّة. وقد فعلها بعض اليهود فعلاً، كي يبقوا في صفارد، بحيث أصبحوا "اليهود الجدد" ومُنحوا الاسم التحقيريّ "المارانو"، الذي يعني "الخنازير". ولكن حين جاء دور العرب، قرّر الملوك الكاثوليك جعل خيار الارتداد واضحاً؛ ولذا، حين صدر قرار طرد العرب بعد أربع سنوات، عام ١٥٠٢، تضمّن القرار فقرةً تستثني من النفي كل مَنْ يوافق على الارتماء في الأحضان



المرحّبة للأم الكنيسة. وأصبح العرب الذين اعتنقوا الكاثوليكيّة يُعرفون باسم "الموركسيّين".

كان العرب قد جاؤوا من شمال أفريقيا قبل ثمانية قرون، عام ٧١١، ليغزوا الأراضي القوطيّة التابعة للملك المسيحيّ رودريغو. وبعد الغزو بفترة وجيزة، بدأت قصّةٌ بالتشكّل في عدد من السرديّات التي تخيّلت وجود نوعٍ من تاريخ ممهّد لهذا الحدث، مفعم بتمهيدات فانتازيّة وحوادث مدهشة قدّمت برهاناً على حقّ العربَ في غزو المملكة المسيحيّة. في القرن التاسع، صاغ المؤرّخ ابن القوطيّة، وهو أحد المنحدرين المسلمين من سلالة الملك القوطيّ ويتيزا [غيطشة]، الأسطورة الرئيسة في القصّة الآتية:

> ويُقال: إنه كان لملوك القوط بطليطلة بيت فيه تابوت، وفي التابوت الأربعة الأناجيل التي يُقْسمون بها، وكانوا يعظّمون هذا البيت ولا يفتتحونه، وكان إذا مات الملك منهم كتب فيه اسمه، فلمّا صار المُلك إلى لذريق حمل التاج، فأنكرت ذلك النصرانيّة، ثمّ فتح البيت والتابوت بعد أن نهته النصرانيّة عن فتحه، فوجد فيه صور العرب متنكّبةً قسيّها، وعمائمها على رؤوسها، وفي أسفل العيدان مكتوب: إذا فُتح هذا البيت وأُخرجت هذه الصور دخل الأندلس قومٌ في صورهم فغَلبوا عليها.

وكان دخول طارق الأندلس في رمضان سنة اثنتين وتسعين.[١]

---

١ ابن القوطيّة، **تاريخ افتتاح الأندلس**، تحقيق إبراهيم البيّاري، القاهرة، بيروت:



القصص تولّد قصصاً. وكما أنّ العرب اختلقوا قصصاً كتلك التي كتبها ابن القوطيّة لتبرير غزوهم تحت ستار الحدث الإلهيّ، تناقل الملوك الكاثوليك قصصاً أخرى تفسّر إعادة السيطرة على الأندلس بكونها تنفيذاً لإرادة الله. بالنسبة إلى إسبانيا الكاثوليكيّة، كان الغزو العربيّ في القرن الثامن عقاباً بسبب خطايا الملك رودريغو وشعبه، كما كان الطوفان الذي أرسله الله ليغسل العالم من الفساد. وفقاً للنسخة الإسبانيّة من الأحداث، كان الله قد قرّر عقوبة رودريغو بحيث لا تقتصر على فقدان مملكته فحسب بل تشمل موتاً مُروّعاً أيضاً: كان قد حُكم على رودريغو بأن تلتهمه التنانين التي أرسلها الشيطان، فيصيح، كما تقول الأغنية الشعبيّة، "لقد أُكلت، لقد أُكلت،/ إذ إنّ خطيئتي هي الأشنع!"

وعلى أيّ حال، بعد ثمانية قرون من الهيمنة المغربيّة، بدا أنّ الله قرّر أنّ الوقت قد حان لإنهاء العقاب، وأن تعود مملكته إلى هذا العالم مجدّداً، مستقرّةً إلى الأبد في شبه الجزيرة الإسبانيّة على أيدي الشعب الكاثوليكيّ المخلص. ولكن كي تتحقّق إرادة الله، كان على إسبانيا أن تتطهّر من المهرطقين وأن لا تعود صفارد أو الأندلس، بل مملكةً مسيحيّة خالصة. ولهذا، بدأت الشكوك بشأن اعتناقات الكاثوليكيّة بالتنامي لدى السكّان الكاثوليك الأساسيّين. واتُّهم المارانو والموريسكيّون بجرائم قتل وخيانة، وشُنّت حملات عنف رهيبة ضدّهم في أماكن كثيرة. وسرعان ما أصبح السؤال متعلّقاً

دار الكتاب المصريّ، دار الكتاب اللبنانيّ، ط٢. ١٤١٠ هـ – ١٩٨٩ م.، ص ٣٣.[المترجم].



بالأولويّة التاريخيّة. بحسب الكنيسة، كان المسيحيّون الإسبان قد سكنوا إسبانيا قبل وصول العرب أو اليهود بفترة طويلة، إذ كان الجميع يعلم أنّ القدّيس يعقوب [بن زبدي] قد وصل إلى إسبانيا قبل فترة وجيزة من وفاة المسيح، وبدأ عظاته الإنجيليّة هناك. وبذا كان لا بدّ لشبه الجزيرة من أن تعود صافيةً مرّةً أخرى كما كانت بين أيدي سكّانها المسيحيّين الأصليّين.

تنافست القصص المسيحيّة والعربيّة المسوِّغة لهويّة مُدرَكة على الأصالة، وتشاركت أحياناً سرديّةً مشتركة، وإنْ لم تكن لها القراءة ذاتها طبعاً. من بين تلك القصص الحاضرة في تلك التواريخ البدئيّة كانت ثمّة قصّة عن الأشياء الثمينة الكثيرة التي افتُرض أنّ المسيحيّين القوطيّين كانوا قد دفنوها عندما وصلتهم أنباء الغزو العربيّ: بحسب العرب، كانوا قد فعلوا هذا لأنّ الكنوز كانت مكاسب استولى عليها الكفّار دون وجه حق؛ وبحسب المسيحيّين، لأنّها كانت آثاراً تمنّى التقاة صونها من الأيدي الوثنيّة.

ولذا بالكاد يكون مفاجِئاً اكتشاف صندوق رصاصيّ غريب في غرناطة، ربيع عام ١٥٨٨، في أوج الاحتجاجات بشأن الاعتناقات الكاثوليكيّة الجديدة، بين أنقاض مئذنة منهارة، في الموقع الذي حُدّد لتوسعة كاتدرائيّة المدينة. ضمّ الصندوق قطعتين من الكتّان، ولوحاً خشبيّاً صغيراً عليه رسمٌ لمريم العذراء ترتدي ثوباً شرقيّاً، وقطعة عظم، ولفافة من الرقّ عليها كتابات بالعربيّة واليونانيّة والقشتاليّة واللاتينيّة. ويبيّن نقشٌ أنّ العظمة هي للقدّيس استفانوس، أوّل مسيحيّ يموت شهيداً في سبيل دينه. ويضمّ الرقّ، بحسب المترجمين الذين استُدعوا



لفكّ رموزه، رسالة من القدّيس سيسيليوس، رئيس أساقفة غرناطة الذي يُشاع أنّه عاش في القرن الأوّل. وتقول الرسالة إنّ رئيس الأساقفة كان قد سافر من القدس إلى أثينا، بعد أن أصابه العمى. وبعد وصوله إلى وجهته بفترة وجيزة، مسح عينيه بقطعة قماش، هي ذاتها الموجودة في الصندوق، والتي تبيّن أنّ مريم العذراء استخدمتها لتجفّف دموعها أثناء صلب المسيح. وعلى نحو عجائبيّ، اكتشف سيسيليوس أنّه قد شُفي. ثم اكتشف نصّاً عبريّاً مُترجَماً إلى اليونانيّة على يد أحد تلاميذ القدّيس بولس. بدافع الواجب، تابع سيسيليوس بدوره ترجمة النبوءة من اليونانيّة إلى "اللغة التي ينطق بها شعب إسبانيا المسيحيّ". ثمّ ضمّ الرقّ نسخة سيسيليوس المترجمة، وهو نصّ مكتوب بالأحرف العربيّة تنبّأ – من بين أشياء أخرى – بقدوم تنّين من الشمال وملك قويّ من الشرق.

"اللغة التي ينطق بها شعب إسبانيا المسيحيّ": كانت الإشارة في الرسالة شديدة الأهميّة. إن كانت الوثيقة أصليّة، فهذا يدلّ على أنّ القديس سيسيليوس، المعاصر للمسيح ومؤسّس كنيسة غرناطة، كان ينطق ويكتب بالعربيّة، لا بأيٍّ من لغات الكتاب المقدّس، وبذا فإنّ العربيّة إحدى أقدم لغات شبه الجزيرة، حيث تعود إلى القرن الأوّل الميلادي. والأمر الأهم هو أنّ بإمكان الموركسيّين، "المسيحيّين الجدد"، الآن، ادّعاء وجود سلف مسيحيّ لهم في إسبانيا أقدم حتى من أقدم المسيحيّين الإسبان.

وكان هذا الاكتشاف الصاعق سيكتسب وزناً أكبر مع اكتشاف ثاني أهمّ حدث بعد سبع سنوات، عام ١٥٩٥، على تلّ فالبارايسو،



الذي سيُعرَف لاحقاً باسم ساكرومونتي، خارج أسوار غرناطة. هنا، اكتشف فريق من البنّائين، الذين كانوا يحاولون ترميم برج مُنهار، عدداً من الأقراص الرصاصيّة تضمّ نقوشاً بحروف غريبة بدت كأنّها تمزج الحروف العربيّة واللاتينيّة واليونانيّة مع حروف لغة لم يرها أحد من قبل، افترض باحثون استُدعوا من أجل هذه المهمّة أنّها الإسبانيّة القديمة. وقد اكتُشف أكثر من مئتي قرص نحاسيّ (أصبحت تُعرَف بـ"الكتب الرصاصيّة") في الموقع بين ٢١ شباط/فبراير و ١٠ نيسان/أبريل عام ١٥٩٥.

وقد تبيَّن أنّ النصوص المترجمة الجديدة أكثر إدهاشاً من الرقّ، إذ وفقاً لما أمكنَ فكّ تشفيره، خلال حُكم الإمبراطور نيرون، في القرن الأول الميلادي، عُولج عربيّان بارزان، هما ابن الراضي وأخوه تيسيفون، على يد يسوع المسيح نفسه، ثمّ تلقّى تيسيفون اسم سيسيليوس من فم المسيح. وبذا كان أصل أحد أوائل قدّيسي إسبانيا، راعي مدينة غرناطة: القديس سيسيليوس، المسيحيّ الحقّ إن كان ثمّة مَنْ هو كذلك، كان موركسياً على نحو مذهل! بعد ذلك، مفعماً بحماسة المهمّة، مضى القدّيس سيسيليوس وأخوه برفقة الحواريّ جيمس إلى إسبانيا. تابع جيمس طريقه إلى مدينة كومبوستيلا [شَنْتْ ياقُب]، فيما توجّه جيمس إلى غرناطة، وهنا، عند ساكرومونتي، نقش الموركسيّ المتنصّر الكتب الرصاصيّة ودفنها، لتُنبش في آخر الزمان، حين تكون المسيحيّة بحاجة إليها. وبذا تُلقى كلمات سيسيليوس في تجمّع كَنَسيّ يضمّ عرباً ومسيحيّين، "وتأسّفوا على مَنْ لا يقبل حقيقتهم!" كما يحذّر النص.



ما تشير إليه هذه النصوص الصاعقة هو أنّ الأقليّة الموركسيّة تنتمي إلى قلب الأمة الإسبانيّة. كانت العربيّة، لا اللاتينيّة أو القشتاليّة، هي أوّل لغة منطوقة في شبه الجزيرة. وكانت غرناطة، لا كومبوستيلا أو طليطلة، هي مهد الكنيسة المسيحيّة الإسبانيّة.

وضمّت الترجمة كشوفاً أكثر: أنّ كهوف ساكرومونتي تضمّ رفات عدد من أوائل الشهداء المسيحيّين الذين لاقوا مصيرهم المبارك على أيدي قادة نيرون في حفر الجير الملتهبة (التي يمكن زيارتها حتى اليوم)؛ وأنّ المسيحيّين سيفعلون حسناً حين يركّزون اهتمامهم على نصوص العرب المقدّسة، بما أنّ كلمات المسيح وكلمات محمّد، الذي سيظهر لاحقاً، تمتلكان مواطن تماثل غريبة وذات مغزى؛ وختاماً، إنّ النقطة الأكثر إشكاليّة في العقيدة المسيحيّة، النقطة التي دافع عنها لاهوتيّو ملك إسبانيا، ولكن بقيت موضع شك لدى كنيسة روما، يجب اعتناقها كحقيقة: الصورة النقيّة لمريم العذراء، "لم تمسّها الخطيئة الأولى"، كما شدّدت الأقراص.

وتتابعت الاكتشافات في عامي ١٥٩٦ و١٥٩٧. وقد كان آخر اكتشاف، عام ١٥٩٩، عبارة عن صندوق يضمّ أيقونة للقديس سيسيليوس يتعهّد فيها، كما تقول النقوش، بصحّة الوثائق السابقة. وللأسف، كان هذا الاكتشاف زائفاً على نحوّ جليّ بحيث ألقى شكوكاً جديّة حيال جميع الاكتشفات السابقة.

وربما كان أشدّ المدافعين عن أصالة الكتب الرصاصيّة هو الأسقف المُعيّن حديثاً في غرناطة، بيدرو دي كاسترو كابيزا دي فاكا إي كوينيونيس. كان بيدرو دي كاسترو واسع الاطّلاع، درس الفلسفة



واللغات الكلاسيكيّة في سالامانكا [شلمنقة]، وتقلّب في المناصب الكهنوتيّة الرسميّة في غرناطة لسنوات طويلة، قبل أن يُنصَّب أخيراً أسقفاً للمدينة عام ١٥٨٩. وبعد تنصيبه بفترة وجيزة بدأ يكرّس نفسه لتشييد صرح دينيّ على تلال ساكرومونتي: تجمّع أبنية حول كنيسة كبيرة كانت ستتفوّق في العظمة، كما تخيّل بيدرو دي كاسترو، على قصر الحمراء الوثنيّ الذي انتصب كإهانةٍ للعالم المسيحيّ على التلّة المقابلة. ولم يكتفِ بيدرو دي كاسترو بإنفاق معظم إيرادات الكنيسة على هذا البناء، بل أضاف إليها ثروته الشخصيّة. كلّ ساعة، وكلّ قطعة نقديّة، وكلّ مورد وجهد كرّسها الأسقف لمشروعه الضخم كانت تشكّل، من جهة، صرحاً على عظمة كنيسة غرناطة، ومن جهة أخرى، إبداءً للشكر على الكشف الإلهيّ للكتب الرصاصيّة.

كانت النبوءات المترجَمة قد نصّت على أنّ "ملكاً قوياً" سيتمكّن من تغيير حظوظ الكنيسة. أحسّ بيدرو دي كاسترو بأنّ الكلمات قد لا تعني إلا أمراً وحيداً: كدلالة على مفردة "ملك" كان ينبغي على المترجمين قول "أسقف" أو "ملك الكنيسة". وأراد بيدرو دي كاسترو أن يرى أنّ النبوءة لم تُنطَق عبثاً. وفقاً لرأي الأسقف، بما أنّ غرناطة كانت موقع مسيحيّي إسبانيا الأوائل الذين سمعوا الحقيقة من بين شفتَيْ المخلّص بذاته، فإنّ مهمّة غرناطة المقدّسة هي الدفاع عن المسيحيّة ضدّ كلّ الإغواءات والتهديدات. وكذا من الواضح أنّه، أي بيدرو دي كاسترو، كان القائد المُختار في هذا القتال المقدّس، أما الرفات والكتب الرصاصيّة فهي مِلكيّة غرناطة الحقّة. وحتى حيال طلب الملك، رفض التخلّي عن الأقراص، وعندما أُرغم على ترك



غرناطة عام ١٦١٠، حين نُصّب أسقفاً لأبرشيّة إشبيلية، أخذ الأقراص معه في كيس جلديّ لم يُفارقه.

تصديقاً لظنون بيدرو دي كاسترو، أقرّت الآراء الأولى أصالة الاكتشافات. وبعد خمسة أيّام من استخراج الكتب الرصاصيّة فحسب، عُقد مجلس كَنَسيّ مكوَّن من باحثين كنسيّين مرموقين: يُعتقَد أنّ القدّيس يوحنا الصليب، الذي كان يعيش في غرناطة آنذاك، كان حاضراً أثناء النقاشات. وبعد أسبوعين، أعلن المجلس رأياً موافقاً. وبعدها مباشرةً، بدأ اللاهوتيّون واللغويّون المهمّة الشاقّة في فكّ تشفير الكتابة الغامضة. من بين أبرز الخبراء، كان ثمّة موريسكيّان مرموقان، ألونسو ديل كاستيّو وميغيل دي لونا، اللذان كانا قد حاولا ترجمة الرقّ المُكتشَف عام ١٥٨٨. وبعد أن منح المجلس موافقته، كتب ألونسو ديل كاستيّو إلى بيدرو دي كاسترو مذكّراً إيّاه بالفترة التي كان فيها في خدمة دي كاسترو، منتقداً زملاءه (الذين كانوا يفتقرون إلى "سعة الاطّلاع العربيّة"، على حد تعبيره) وطارحاً نفسه ودي لونا مترجمَيْن للنصوص. ومع حلول عام ١٥٩٢، كان الزميلان قد جهّزا نسخة نبوءات الرقّ التي لخّصتها أعلاه.

من كان هذان المترجمان المطّلعان؟ كان ديل كاستيّو ابناً لمتنصّر جديد وخرّيج مدرسة الطبّ التي أُسّست أخيراً في غرناطة. بسبب إتقانه العربيّة، كان مسؤولاً عن ترجمة النقوش العربيّة في قصر الحمراء إلى القشتاليّة، كما عيّنه مترجماً مجلس قضاء محاكم التفتيش بذاته. وخلال حرب غرناطة ضدّ الترك، كان مسؤولاً عن ترجمة الوثائق التي يتم الاستيلاء عليها علاوةً على تزييف وثائق لدفع العدوّ إلى



الاستسلام. وبسبب كفاءاته، عيّنه الملك فيليب الثاني مصنِّفاً للكتب العربيّة في مكتبة الإسكوريال الملكيّة، ومنقّباً عن كتب أخرى في أرجاء المملكة. ولا نعلم الكثير عن ميغيل دي لونا، الذي قد يكون صهر كاستيّو، باستثناء أنّه كان مترجم الملك الرسميّ لفترة من الزمن.

لم يمرّ إقرار ميغيل دي لونا وألونسو ديل كاستيّو على صحّة الاكتشافات دون اعتراض، إذ ارتفعت أصوات عدد من الباحثين الآخرين منتقدةً أصالة الكتب الرصاصيّة. وعلى أيّ حال، لم تنجح هذه المحاجّات المضادّة، لأنّ معايير الحُكم على صحّة الوثائق كانت عاليةً جداً. كانت غرناطة وأبرشيّتها بحاجة إلى إثبات أصالة الوثائق، وكذا كان يتمنّى الرأي العام. وسرعان ما غرقت ساكرومونتي بمواكب الورعين، وتظاهرات حاشدة للمتديّنين، وأخبار عن معجزات مفاجئة. بل قيل إنّ الرفات ذاته أطلق عبيراً طيّباً، كما لوحظت أضواء غريبة في السماء فوق الكنيسة، فيما شوهدت أطياف راهبات وقدّيسين قدماء وقد تجمّعت على طول التلّ المقدّس عند الغروب. وبغية دعم خبيريه الموريسكيَّيْن، أمر بيدرو دي كاسترو بترجمات أخرى، راشياً (كما قال البعض) باحثين فقراء كي يقدّموا نسخةً متناغمةً مع ما يريده الأسقف.

كان رأي روما مختلفاً. بالنسبة إلى البابا ومستشاريه، كانت الكتب الرصاصيّة مزيَّفةً على الأرجح، برغم اعتبار الرفات حقيقيّاً: وقد كان هذا عاملاً مساعداً إذ كان من المهم لكنيسة غرناطة، التي كانت تفتقر إلى أيّ كنوز مقدّسة مهمّة، أن يُتاح لها امتلاك بعضها على الأقل. ولكنّ الكتب الرصاصيّة مسألة أخرى. بحسب تعبيرات الكنيسة،



كان اكتشاف الرفات المقدّس بمثابة "ابتداع"، كما في "ابتداع" أو استخراج الصليب الحقيقيّ في أورشليم في القرن الرابع على يدي أمّ الإمبراطور قسطنطين، الملكة هيلينا. يُتيح مصطلح إبداع ترافقاً مُبهجاً بين استخراج المعجزات وإبداع تخييلٍ أو قصّة، مُحيلاً إلى أمر مختلف عن مجرّد الزيف الصرف بما أنّه لا يُعنى بمجرّد تشييد أمرٍ بحيث يصبح حقيقيّاً، بل بابتكار كلٍّ من الشيء نفسه وظروفه المرافقة في آن واحد. لم تعتبر كنيسةُ روما أنّ الكتب الرصاصيّة "إبداع" بالتشديد، بل بالمعنى الأقل للكلمة، أي شيء "مُبتدَع": خدعة، تزييف، محاولة خداع خطيرة.

ولكن، إن كانت الكتب الرصاصيّة زائفة، فمن كان مسؤولاً عن تزييفها؟ هل كانوا خبراء عرباً يريدون تقويض الكنيسة المسيحيّة؟ هل كانوا مسيحيّين قدماء مهتمّين كهنوتيّاً بكنيسة غرناطة وعقيدة مفهوم الحبَل بلا دنَس؟ هل كانوا دعاة الإصلاح الحاضرين دوماً، الأعداء الشرسين للكاثوليك؟ هل كانوا دعاة إسلاميّين تمنّوا الترويج للنبوءات بوصفها إيذاناً سعيداً بانتصار دين النبيّ [محمّد]؟

عام ١٦١٩، استدعت محكمة التفتيش موريسكياً مرموقاً قال للمحكمة المقدّسة إنّه يتمنّى إعادة ترجمة الأقراص الرصاصيّة. فالله، كما قال، منَّ عليه بواجب قراءة وترجمة "كتب ساكرومونتي الغامضة اللغة"، وأراد الاستئذان للمضيّ في تنفيذ الأمر الإلهيّ. كان الرجل يعرف مجلس محكمة التفتيش. قبل سنوات، كان قد اتُّهم بإصدار تصريحات مهرطقة: إذ يُنكر سرّ الاعتراف المقدّس، مصرّحاً بأنّ مريم العذراء كانت تقدّم الأمة الموريسكيّة على جميع الأمم، كما يُنكر



وجود الجحيم لأنّ الله برحمته المطلقة، كما قال، لم يكن ليخلق مكاناً يكون فيه العقاب أبديّاً. كان اسم السجين ألونسو دي لونا، وتبيَّن أنّه ليس سوى ابن ميغيل دي لونا، المترجم الذي شارك في ترجمة الوثائق.

كان الأب، ميغيل دي لونا، قد تُوفّي عام ١٦١٥، خادماً مخلصاً لكنيسة الملك. والآن يُتَّهم ابنه، ألونسو دي لونا، بإطلاق تصريحات مهرطقة. طُلب من مجلس المحكمة تحديد ما إذا كان المتّهم مجنوناً أو يدّعي الجنون، ولذا اقتيد ألونسو دي لونا إلى غرفة التعذيب. وما كاد يتخطّى عتبة الغرفة حتّى بدأ يصيح رعباً ويتوسّل ليسمحوا له بالاعتراف: أنّ العربيّة كانت لغته الأمّ، والإسلام دينه، وأنّ غايته الخفيّة كانت إدخال غرناطة في دين محمّد. بعد أن حكمت عليه المحكمة بالسجن، سُوّي وضع ألونسو مع الكنيسة الكاثوليكيّة في احتفال فعل الإيمان [بحرق المهرطق] بعد أقلّ من عام بقليل.

ولكن، بقي السؤال الجوهريّ دون إجابة: إن كان ألونسو دي لونا، وهو غير مؤمن، أبدى مثل هذا الاهتمام العظيم بفكّ رموز الكتب الرصاصيّة، كي يخدم مبادئه الهرطوقيّة - بلا أدنى شك -، أفلا يمكن أن يكون هو مؤلّف هذه الوثائق ذاتها؟ ألا يمكن أن يكون اختلق النبوءات التي كان والده سيكشفها للعالم؟ أعطى مجلس محكمة التفتيش حُكمه: بعد تحقيق دقيق، قرّر القضاة المُبجَّلون أنّ مسؤوليّة التزييف لا تقع على عاتق الابن، ألونسو، بل على والده ميغيل دي لونا وشريكه ألونسو ديل كاستيّو. ووفقاً للمحكمة، فقد كان الأشخاص الذين ترجموا الوثائق الغامضة مذنبين كذلك لأنّهم اختلقوها. لم يكن



سير آرثر كونان دويل ليتخيّل حبكةً أشدّ سذاجة. ومع أنّ الاتهام لم يثبت بحقّ أيٍّ من الباحثين، يميل المؤرّخون الحديثون إلى الموافقة على حكم محكمة التفتيش: ربما، إنْ لم يكن ثمّة أمر آخر، لأنّ لفكرة وجود مزيِّف يكون هو مترجم تزييفاته بهاءً أدبيّاً مُرضياً جماليّاً.

فارق بيدرو دي كاسترو الحياة عام ١٦٢٣. وعام ١٦٣٢، وبأمر من الملك، أُرسلت الكتب إلى مدريد لتُسلَّم من هناك إلى الفاتيكان في نهاية الأمر. وهناك بقيت متحفَّظاً عليها حتى عام ٢٠٠٠، حينما تمكّن أسقف غرناطة، المتعصّب والشديد الإيمان بحقيقة النبوءات، من إقناع صديقه، الكاردينال - آنذاك - راتزنغر، بإعادة الكتب، والرقّ، والرفات الآخر إلى مدينته، حيث استُقبلت بحماسة متّقدة. أمّا اليوم، فثمّة كتب قليلة متاحة للعرض في متحف ساكرومونتي، وهذا برهان ساطع على قوّة القصّة.

ولكن - حقاً - ما كانت ماهيّة هذه القصّة المؤلَّفة من عظام وقماش ورقّ وكلمات غريبة في نصوص مُشفَّرة عديدة منقوشة على أقراص رصاصيّة غامقة، والتي تبدو مثل إحدى مغامرات جريدة ذا بويز أون؟ ما الذي تقوله بشأن البلد المُقسَّم الذي حدثت فيه؟ ما المحاجّة التي تطرحها؟ رأى مؤرّخو القرن التاسع عشر في الوثائق الغامضة محاولةً من سكّان إسبانيا المورسكيّين لدمج إيمان محمّد بإيمان المسيح. وربما تولّدت الوثائق الزائفة من دافع رسوليّ، من رغبة المورسكيّين في أداء دور فعّال بكونهم مولّدي نور الإيمان المسيحيّ - الإيمان الذي كان يطردهم من إسبانيا، الإيمان الذي بدا، بدافع الخشية من المنافسة، وكأنّه يرزح تحت وطأة الدوغما



العمياء والبيروقراطيّة المتصلّبة للملك فيليب الثاني، الذي عُرف باسم "ملك الورق" بسبب حبّه للشريط الأحمر.

ولكنّ المسيحيّين القدماء في إسبانيا رأوا المسألة على نحو مختلف. بالتأكيد، لم يكن يُسمَح للموريسكيّين، الذين يُسمَّون المسيحيّين الجدد، بالنجاح في محاولتهم الاندماج. ومن الواضح أنّ الحل الوحيد كان إزاحة تهديدهم. أقنع القضاة، ورجال الدين، والعسكريّون فيليب الثالث، ابن فيليب الثاني، بأنّ الموريسكيّين يمثّلون خطراً جدّياً على استقرار البلاد. في ٤ نيسان/أبريل ١٦٠٩، وقّع الملك قراراً جديداً يحظر فيه على جميع الموريسكيّين البقاء على الأرض الإسبانيّة. وفي أيلول/سبتمبر، بدأت الهجرة الطويلة للموريسكيّين من فالنسيا، وغرناطة، وأراغون، وكاتالونيا، وقشتالة، وأخيراً للمقيمين في وادي ريكوته، في مرسية، في الشهور الأولى من عام ١٦١٤. بالمجمل، أُرغم أكثر من ثلاثمئة ألف موريسكيّ إسبانيّ على مغادرة منازلهم والرحيل إلى أراضي شمال أفريقيا المجهولة، من حيث أتى أسلافهم قبل أكثر من تسعة قرون.

قبل أربع سنوات من توقيع قرار الطرد الجديد، نُشرت رواية **الفارس الحاذق دون كيخوته من لا مانشا** في مدريد عام ١٦٠٥. قدّم الكتاب الغريب نفسه لا بكونه العمل الأصليّ للمؤلّف الذي كان اسمه على الغلاف، بل كترجمة من العربيّة. "مع أنّ الأمر قد يبدو أنّني أبو دون كيخوته، إلا أنّني زوج أمه"، كتب ثربانتس في مقدّمته. تبدأ الرواية، كما هو معروف، برواية قصّة شيخ مهووس بروايات الفروسيّة، يقرّر أن يصبح فارساً جوّالاً. ولكن بعد ثمانية فصول، في منتصف مغامرة،



يُقرّ ثربانتس بأنّه لا يعلم ما الذي حدث بعد هذا، وأنّ عليه ترك بطله في منتصف معمعة المعركة: يُترَك القارئ المتعجّب في منتصف الصفحة، توّاقاً لمعرفة النتيجة.

يمضي ثربانتس بعدئذ ليفسّر أنّه، حين وجدِ نفسه يوماً في شارعٍ مزدحم في طليطلة، رأى كومة مخطوطات لفتت انتباهه. وبما أنه مدمن كلمات، ويقرأ حتى كلّ قصاصة ورق ممزّقة في الشارع، يقرّر شراء الكومة، مع أنّه يرى أنّها مكتوبة بالعربيّة التي يعجز عن قراءتها بالطبع. مفعماً بالفضول لمعرفة مضمون الصفحات، يبحث عن موريسكيّ قد يكون قادراً على ترجمتها له. في إسبانيا ثربانتس، برغم كون الثقافتين العربيّة واليهوديّة قد اختفتا رسمياً، لا يزال ثمّة كثير (ويمكن إيجادهم بسهولة، كما يشير ثربانتس، عرباً ويهوداً) ممّن يتحدثون اللغات المحظورة، بما فيها الألخامياذو [العجميّة]، وهي إحدى اللغات الرومانسيّة القريبة من الإسبانية ولكن تُكتَب بحروف عربيّة. يختار ثربانتس رجُله ويطلب منه ترجمة سريعة. يقلّب الموريسكيّ المخطوطة وينفجر ضاحكاً، ويفسّر أنه قرأ أنّ "دولسينيّا ديل توبوسو، المذكورة في أغلب مراحل القصّة، كانت أفضل عاملة في تمليح لحم الخنزير في لا مانشا بأسرها". ولكي يفهم القارئ النُكتة، كان عليه أن يعلم أمرين: أنّ دولسينيّا هي المعشوقة التي تشغل تفكير دون كيخوته، وأنّ توبوسو بلدة مشهورةٌ بعدد السكّان الموريسكيّين الكبير فيها الذين لن يتعاملوا أبداً (برغم تنصّرهم المُعلَن) مع لحم الخنزير. ثمّ يكشف المترجم لثربانتس أنّ المخطوطة هي قصّة دون كيخوته من لا مانشا التي كتبها مؤرّخ عربيّ يدعى سيدي



حامد بن الجيلي. مبتهجاً، يدعو ثربانتس الموركسيَّ إلى منزله حيث سيترجم له المخطوطة إلى الإسبانيّة مقابل ما يعادل خمسين رطلاً من الزبيب ومئة رطل من القمح. (يا للأسف، آنذاك والآن، أجور المترجمين بائسة). استغرقت الترجمة ستة أسابيع: وكانت النتيجة السعيدة هي الكتاب الذي يحمله القارئ بين يديه.

ما الذي حدث؟ ضدّ الرقابة الرسميّة، وضدّ تقييدات محكمة التفتيش وقوانين التطهير العرقيّ، كان حضور الثقافات المحظورة مُعترَفاً به في رواية ثربانتس بكونه حيويّاً ومثمراً. بخفّة يد مذهلة، تمكّن ثربانتس من تقديم كتابه بكونه عملاً لمؤلّف إكزوتيكيّ، كان إسبانيّاً في ما مضى، وأصبح موركسياً منبوذاً الآن، أصبح هو الآخر المرفوض. تلاحقت عشرات من الترجمات بعد نجاح الرواية في إسبانيا، وأصبحت **دون كيخوته** إحدى أكثر كتب العالم رواجاً، بحيث تصبح ما ستُعتبَر لاحقاً رائعة إسبانيا التخييليّة ورمز ثقافتها المُكرَّس، مقروءةً حول العالم بكونها إبداعاً عربيّاً مفترَضاً، "إبداع" شعب حُكم عليه بالعيش خارج أسوار إسبانيا.

لا نعني أنّ **دون كيخوته** تخلو كليّاً من التحامل المعادي للعرب. فشخصيات ثربانتس تتشارك الشعور القوميّ المناهض للموركسيّين، وتُبدي أحياناً إيمانها بالسمات السلبيّة النمطيّة التي أسبغوها على العرب، كما لو أنّها تُشارك القارئ افتراضاته المُتَّفق عليها. "إن كان ثمّة اعتراضٌ يمكن إبداؤه على حقيقة هذه القصّة، فلن يكون إلا أنّ مؤلّفه عربيّ، بما أنّ من سمات تلك الأمّة الكذب"، يقول ثربانتس ليدعم تخييله الأدبيّ، وينفض بهذا أيّ شكوك قد تكون لدى القارئ



حيال حقيقة النصّ. ومع هذا، وفي الوقت ذاته، ثمّة إقرار عميق بفقدان ذلك الجزء الكبير من الهويّة الإسبانيّة التي كادت تبلغ ألفيّة كاملة.

بعد ستّ سنوات من توقيع القرار الذي حظر وجود الموريسكيّين في إسبانيا، عام ١٦١٥، نشر ثربانتس الجزء الثاني من مغامرات دون كيخوته. في الفصل الرابع والخمسين، يقدّم ثربانتس للقارئ جاراً قديماً لسانشو يحمل الاسم المُوحي ريكوتي، وهي آخر بلدة نُفي منها الموريسكيّون. ريكوتي أيضاً موريسكيّ منفيّ عاد إلى إسبانيا متخفّياً كزائر كي يستعيد شيئاً من أغراضه التي تركها مدفونة في قريته. يقول ريكوتي لشانشو إنّه ورفاقه لم يكونوا موضع ترحيب في شمال أفريقيا، وإنّهم يبكون على إسبانيا في الخارج، أينما كانوا، "إذ وُلدنا هنا، وهنا وطننا الطبيعيّ". كان ريكوتي قد طُرد من الأرض التي يعتبرها أرضه: وَصْف رحلة منفاه، ومنفى عائلته من بعده، وتوقه إلى وطنه الحقيقيّ وادّعاءاته بشأن ظلم منفاه، كلّها تجد صداها لدى قارئ اليوم الذي تزوّده وسائل الإعلام يوميّاً بأخبار نفي ومعاناة مماثلة.

ولكنّ ثربانتس لا يصوّر شخصيّاته من جانب واحد أبداً، إذ إنّ ريكوتي يمتلك جميع مواطن غموض المنفيّ، الذي يقتنع بأنّ أخطاءه المنسوبة إليه تفسّر وضعه كضحيّة. وعلى نحو مؤثّر، يقوم ثربانتس بدفع ريكوتي إلى الخضوع للقرار الملكيّ المُجحف: فالموريسكيّون، كما يعترف، مصدر تهديد لإسبانيا المسيحيّة حقاً. "أُرغمت على الإيمان بهذه الحقيقة عبر معرفتي بنوايا قومي الوضيعة والحمقاء، وأؤمن الآن بأنّ الإلهام الإلهيّ هو ما دفع جلالته لتفعيل مثل هذا القرار الشجاع، لا لأنّنا كنّا جميعاً مذنبين، إذ كان ثمّة مَنْ هم مسيحيّون



مخلصون وراسخو الإيمان، ولكنّهم قليلون ويعجزون عن مواجهة مَنْ كانوا يخالفونهم، وليس من الحصافة أن يُؤوي المرء أفعى في صدره، أو أن يُبقي الأعداء داخل المنزل. أخيراً، حُكم علينا بالنفي لأسباب موجبة، وهو عقاب رقيق وخفيف بحسب رأي البعض، ولكنّنا نعتبره أقسى ما يمكن أن نلقاه". برغم الحُجج التبريريّة، يُترَك سانشو (علاوةً على القارئ) لتقدير مدى "قسوة" ذلك العقاب حقاً. ريكوتي جزء من إسبانيا، كما يبدو أنّ ثربانتس يقول، وإن كنّا نتوق لأن نكون حقيقيّين فعلاً، فلا بدّ لنا إذاً من قبول أنّنا نكون كما يكون عليه من طردناه وصنّفناه. بالنسبة إلى ثربانتس، إنّ ما نعتبره أجنبيّاً ليس سوى أنفسنا وقد حُكم عليها بالمنفى.

ينعكس ثربانتس وآخَره، سيدي حامد بن الجيلي، في ما بينهما، في زوج آخر من الثنائيّات: في الشخصيّتين التخييليّتَيْن، دون كيخوته وحامل درعه، سانشو بانزا، اللذين بدآ مغامرتهما كشخصيّتين متعارضتين كليّاً، ولكنّهما ينتهيان كشخصيّتين متداخلتين، مثل جلجامش وإنكيدو. مع نهاية الجزء الأوّل، كان دون كيخوته قد عرض بعضاً من ماديّة سانشو العمليّة، وكان سانشو قد تعلّم القليل من مُثُل سيّده عن العدالة. باتا مرآتين نبيلتين متقابلتين، تعكسان المزايا التي تكون خفيّة في الأوّل وظاهرة في الآخر، والعكس صحيح. بعد أن عادا من مغامرتهما، ترحّب زوجة سانشو بالفارس وحامل درعه. "ما الذي استفدته من حمل الدرع؟ ما الثياب التي جلبتها لي؟ وأحذية لأطفالك؟" فيردّ سانشو بقناعة استلهمهما من معلّمه: "لا أملك أيّاً من هذا. ولكنّني أحضرتُ لك أموراً أخرى أكثر خطورة وأهميّة". لا

يعدّدها سانشو، باستثناء متعة المغامرة بذاتها، ولكنّ القارئ يُدرك أنّ سانشو قد اكتسب من دون كيخوته معنًى مختلفاً للعدالة، معنى شاملاً ومطلقاً، يحافظ على أهميّة إبداء العدل في عالم غير عادل، لا كجنديٍّ محارب بل كإنسان نبيل، مهما تكن العواقب. كذلك اكتسب سانشو من معلّمه معنًى مختلفاً للواقع كذلك. خلال حديثه العاطفيّ عن المزايا المتعارضة للأحرف والأسلحة، يقول دون كيخوته: "حقاً، يا أسيادي، إذا أُخذت بالاعتبار على نحو أمثل، فستكون عظيمةً وغير متوقّعة الأمورُ التي يُدركها الفرسان الجوّالون. فما الذي سيظنّه الشخص الداخل من باب القصر حين يرانا، وما الذي سيحكم به علينا فعلاً؟". فالواقع، كما يعلم دون كيخوته وتعلَّمَ سانشو، ليس ما تُبديه المظاهر الخارجيّة بل ما تُدركه العين المدقّقة المفعمة بالعدل. ولذا (كما يُضمر ثربانتس الكاتب، مُقوّضاً موقفه العسكري على نحو غير واعٍ) تلزمنا الحروف.

"ينبغي على المؤرّخين أن يكونوا دقيقين وصادقين ومتجرّدين، ولا ينبغي للمصلحة أو الخوف، الضغينة أو الهوى، أن تدفعهم إلى حَرْف طريق الحقيقة التي يكون التاريخ أمّها، عدوّ الزمن، حافظ الأحداث، الشاهد على الأشياء الماضية، مثال الأشياء الحاضرة واحتراسها، نذير الأشياء القادمة"، يقول ثربانتس في الجزء الأول من **دون كيخوته**. هذا المقطع هو المثال الذي انتقاه خورخي لويس بورخيس ليُبيّن كيف أنّ القرّاء المختلفين يخلقون قصصاً مختلفةً عبر قراءاتهم. في قصّته الشهيرة التي كتبها عام ١٩٣٩، "بيير مينار، مؤلّف **دون كيخوته**"، وهي سيرة "مُختلَقة" كتبها تحت ستار مقالة بحثيّة، يتخيّل بورخيس كاتباً فرنسيّاً في القرن العشرين، هو بيير مينار، يكرّس نفسه لإعادة كتابة دون



كيخوته. لا أن يؤلّف **كيخوته** أخرى، أو يترجم أو ينسخ الأصل، بل أن يخلق مجدّداً، في زمان ومكان جديدين، كلمة كلمة، الرواية نفسها التي كتبها ثربانتس. ثمّ يقتبس بورخيس الفقرة الأخيرة من المقطع أعلاه، ويقارن نسخة مينار بالأصل؛ الكلمات هي نفسها، بالطبع. ومع ذلك، فإنّ مقطع ثربانتس، بحسب بورخيس، مجرّد مديح بلاغيّ للتاريخ، بينما كتابة مينار نصٌّ مذهل: فالتاريخ، كما يكتب مينار، هو أمّ الحقيقة. ويقول بورخيس: "يعرّف مينار، وهو معاصر لوليم جيمس، التاريخَ لا بكونه استقصاءً للواقع، بل مصدراً له. فالحقيقة التاريخيّة، بالنسبة إليه، ليست هي ما حدث؛ بل هي ما نؤمن بأنّه حدث".

لتمييز بورخيس الساخر هذا استخدام عمليّ. كلّ القراءات تأويل، وتكشف كلّ قراءة ظروف قارئها وتعتمد عليها. ومع هذا، فإنّ "قراءة" ثربانتس لنصّه تخون اعتقادات زمنه، ومن بين هذه الاعتقادات الفكرة (التي كانت أقلّ إدهاشاً لقرّاء ثربانتس من قرّاء مينار) القائلة بأنّ التاريخ هو ما نحكم بكونه تاريخاً، وأنّ الواقع لا يُقرَّر بحسب الوقائع الملموسة بل بحسب تلك التي (تبعاً لعبارة كولريدج) يعتبرها "إيقاف الإنكار" الخاص بالقارئ حقيقيّةً. وإن كرّرنا ملاحظة دوبلن: "ليس العالم الطبيعيّ وحده الذي يُشيَّد بقصد ما، بل كذا تُشيَّد الأحداث، والتاريخ"، فالقصّة التي تمنح المجتمع وكلّ فردٍ من أفراده هويّةً يجب أن لا تكتفي، بغية خدمة غايتها المتعلقة بإعطاء وعيٍ محدَّد لوجودنا، بتشكيل نفسها عبر الزمن بحسب ما يُقرّه المجتمع ويعتبره ملائماً، بل أيضاً بحسب ما يعتبره أجنبيّاً ويُقصيه. وربّما بهذه الطريقة، عبر الإدراك على نحو أدقّ، تتمكّن [القصّة] أحياناً من التغلّب على



لعنة كاساندرا وإقناع قرّائها بأنّها تُؤدّي أمراً غير طموحات إمبراطور رومانيّ أو أسقف إسبانيّ.

إنّ تزييفات ساكرومونتي، المنعكسة في إبداع مؤلّف دون كيخوته العربيّ، المنعكس بدوره في الشخصيّة المُختَرَعة لفارس جوّال ليس هو فعلاً غير نبيل عجوز شغوف بقصص المغامرات، هي ثمار مجتمع يحاول خلق هويّة زائفة لنفسه. إنكار ماضيها العربيّ واليهوديّ، وتمنّي نقاءٍ أوروبيّ لنفسها في الدم "غير الملوّث" والإيمان المسيحيّ "النقيّ"، كان يعني بالنسبة إلى إسبانيا ثربانتس الاعتراف بإمكانيّة أن يُخلَق الواقع من الأوهام، وأن يُصبّ كخشبة مسرح لمجرّد الخضوع لطموحات واعتقادات من هم في السلطة. لا يمكن لمثل هذا الافتراض أن يكون حصريّاً، على أيّ حال: إن كانت ثمّة إمكانية لوجود عالم أحلام، فلا بدّ من أن يُسمَح للآخرين بتخيّل عالمهم أيضاً، ويمكن بهذا أن نعتبر، جزئياً على الأقل، أنّ ابتكار ماضٍ مسيحيّ موركسيّ له نبوءاته ورفاته المقدّسة، نتيجةً منطقيّة لابتكار حاضر مسيحيّ "صافٍ". وكما يعلم دون كيخوته، تمنح القصص للمجتمع هويّته، ولكن لا يمكنها أن تكون أيّ قصّة: لا بدّ لها من أن تستجيب لواقع مشترك يصوغه المجتمع بذاته من أحداثه الوافرة، متجذّر في الزمان والمكان، ويكون – برغم هذا – مرناً ودائم التغيّر. لا يمكن أن تكون ابتكارات تخييليّة، بمعنى أنّها تزييفات أو تحريفات؛ لا بدّ من أن تكون تخييلات مبتكرة بمعنى اكتشاف الحقائق الاجتماعيّة التاريخيّة التي يمكن أن تُمنَح واقعاً بكلمات سرديّة. لا بدّ من أن يكون لها وقعٌ حقيقيّ، بمعنى أدبيّ عميق التجذّر.



V

شاشة هال

"الزمن الذي لا يتحمّلُ
الشّجاعَ والبريء،
وغير المُبالي طوال أسبوع
بجسد جميل،
يعبدُ اللّغةَ ويُسامح
كلَّ مَنْ تعيش بفضله".

و. هـ. أودن، "في ذكرى و. ب. ييتس"

عندما نقول إنّنا نتمنّى عالماً أفضل وأكثر سعادة، نعني عادةً أفضل وأكثر سعادةً لنا تحديداً. فعلى نحو ما، دائماً ما يكمن اللوم على شرورنا في الجار، أو الدخيل، أو أحد الأهل الذي أخطأ، أو العدوّ المتربّص خارج الأسوار، البرابرة الذين يهدّدون بالاقتحام دوماً. أشار كونستانتين كافافي، في قصيدةِ شهيرة، إلى أنّ ثمة يوماً سيأتي

ليُقال لنا فجأةً إنّه لم يعد ثمّة برابرة. "والآن ما الذي سيحدث لنا دون برابرة؟" يتساءل كافافي، "أولئك كانوا حلّاً من الحلول".

لطالما كان الآخر المُعادي "حلّاً من الحلول". ولكي نحمي أنفسنا منه على نحو أمثل، نُنشئ لأنفسنا آليّات اجتماعيّة أشدّ اكتمالاً كوسائل حماية تنتصب لتُقصي خطر البرابرة، وعادةً ما ينتهي هذا الأمر بإقصاء معظمنا، على أمل الاكتفاء بقلّة سعيدة. ولقد تغيّرت هذه الآليّات مرّات كثيرة: من المجتمعات الأولى للصيّادين وجامعي الفاكهة، إلى مشاريع الحاضر الهائلة المتعدّدة الثقافات، من ديمقراطيّة اليونانيّين وشبكة تحالف الإنكا إلى نظام القنانة في الإقطاع والثورة الصناعيّة في القرن التاسع عشر، من الإمبراطوريّتين الرومانيّة والصينيّة إلى نظامَيْ السجون لدى ستالين والرايخ الثالث. وفقاً لأرسطو، إنّ عدم امتلاك بنية اجتماعيّة، والعيش خارج البولس [الدولة–المدينة] وعدم كونك من رعايا شرعيّتها – أي، العيش خارج الدولة–المدينة المبنيّة من أحجار دون الخضوع للقوانين والأعراف المدوَّنة بكلمات – كان بحدّ ذاته تعريف البربريّ.

تعمل هذه البنى الاجتماعيّة كآليّات سياسيّة، وكذلك اقتصاديّة، وتكنولوجيّة، وماليّة. إنّها – في آن واحد – العمود الفقريّ الداخليّ والخارجيّ لمجتمعاتنا، تسمح بها قوانيننا وأعرافنا، وهي أيضاً مصدر قوانيننا وأعرافنا. وتُصاغ جميعها تبعاً لفكرة مثاليّة تفوق الوصف: الحلم بآلة اجتماعيّة كاملة ستميّز دون أيّ خطأ الجيّد من السيّئ، وتستأصل ما هو فاسد وتصون الصالح. ودائماً ما تكون تلك المدينة المنشودة في المستقبل. "لأنْ ليس لنا هنا مدينةٌ باقيةٌ،



لكنّنا نطلبُ العتيدة"، قال القدّيس بولس للعبرانيّين. لطالما حاولت الفلسفة والدين تحديد أعمال المدينة "العتيدة"، وفي حالات كثيرة من تاريخنا بدت أسوارها وكأنّها تكاد تكون في متناول أيدينا، هناك عند الأفق، منذ بداية الزمان، حاولت القصص إخبارنا بماهيّة هذه المدينة المثاليّة. "أتطلّع إلى زمن سيتقدّم فيه الإنسان إلى ما هو أثمن وأسمى من معدته"، كتب جاك لندن ذو السنوات التسع والعشرين عام ١٩٠٥، "يكون فيه حافزٌ أفضل يدفع البشر إلى العمل غير حافز اليوم، الذي هو حافز المعدة. أتمسّك بإيماني بنبل الإنسان وسموّه. وأؤمن بأنّ العذوبة الروحانيّة والإيثار سيهزمان النهم المروّع الذي يتّسم به الحاضر". وبهدف تفسير أعمال مثل هذا الزمن، تخيّل لندن، المشهور بأدبه الذي يدور في منطقة كلوندايك والمحيط الهادئ، عدداً من الحبكات الفانتازيّة تُقدَّم فيها أسوأ وأفضل التوقّعات بشأن ما يمكن أن يحدث، في قالب قصص مغامرات.

ابن لمنجّم رحّالة هجر عائلته على أرصفة سان فرانسيسكو، كبر جاك لندن وقد تعلّم اللصوصيّة، والشرب، والملاكمة، وعمل بحّاراً، وشغّيلاً في مصبغة ملابس، وناقل فحم في محطة طاقة، وصيّاد محار، ومنقّباً فاشلاً عن الذهب في كلوندايك، قبل أن يكتشف الأدب في "مكتبة سي—سايد"، وهي سلسلة من الأدب الرائج فيها، كما يقول، "باستثناء الأشرار والنساء المغامِرات، كان جميع الرجال والنساء مفعمين بأفكار جميلة، ويتحدّثون لغةً جميلة، ويقومون بأفعال خيّرة". وسرعان ما بدأ جاك لندن الكتابة بنفسه، ليحقّق نجاحاً كبيراً بحيث بات يتقاضى مبالغ كبيرة من الصحافة الرأسماليّة التي كان



يمقتها أكثر من أيّ كاتب في عصره. قال إنّه تعلّم كيف يروي قصّة أثناء تجواله المتصعلك بين الولايات، بحيث كان يحصل على وجبة طعام أو يُطرَد من عتبة الباب، وذلك اعتماداً على إيجاد النبرة المناسبة "في اللحظة التي تفتح فيها ربّة المنزل الباب". حين بلغ العشرين، قرأ البيان الشيوعيّ وقرّر الالتحاق بالحزب الاشتراكيّ الذي خرج منه عام ١٩١٦ "بسبب افتقار الحزب للحماسة والروح القتاليّة، وعدم تركيزه على الصراع الطبقيّ". وبعد عدة أشهر، ليلة ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩١٦، في القصر المترف في كاليفورنيا الذي اشتراه من تعاظم ارتفاع مبيعات كتبه، قرّر جاك لندن قتل نفسه. ظانّاً أنّه سيعجّل بقدوم النهاية، أخذ جرعتين قاتلتين من عقارين مختلفين. ولكن كان الأثر مُعاكِساً: إذ تعارض مفعول العقارين، وبقي جاك لندن يعاني أكثر من أربع وعشرين ساعة. كان في الأربعين من عمره.

من بين كتابات لندن غير المكتملة كانت ثمّة مخطوطة لرواية، مع عددٍ من الملاحظات للنهايات الممكنة. كانت الرواية تحمل العنوان الرائع "مكتب الاغتيال، ليميتد"، وهي وكالة مُجهَّزة على نحو تامّ ضدّ البرابرة بحيث لا يمكن إيقافها إلّا بتدمير مؤسّسها. وقد كان صاحب فكرة إنشائها هو إيفان دراغوميلوف، الذي كان قد أسّس جمعيّة سريّة تقوم بالاغتيالات تحت الطلب مقابل مبلغ من المال. ولكن لم يكن البرابرة، الضحايا المحتمَلون، مجرّد أشخاص يُكتَفى بكره الزبون لهم، إذ ما إنْ يُطرَح الاسم للنقاش، حتى كان دراغوميلوف يأمر بإجراء استقصاء عن سلوك وسمات الشخص المُستهدَف. وفقط في حال اعتبار القتل "مُبرَّراً اجتماعياً"، تبعاً



لحُكمه الذي يقرّره، يصدر دراغوميلوف الأمر بالتنفيذ. ولا يكون البربريّ بربريّاً إلّا إذا كان كذلك في عينيْ دراغوميلوف.

مكتب الاغتيالات آلة مصقولةٌ بكفاءة. بعد تقديم طلب الاغتيال ودفع المبلغ، يجب على الزبون انتظار رجال دراغوميلوف كي يقدّموا للسيّد إثباتاً على سوء الشخص المُستهدَف. قد يكون الضحيّة ضابط شرطة متوحّشاً، منتجاً متحجّر القلب، مصرفيّاً جشعاً، شخصاً اكتسب المال بطريقة غير مشروعة، أرستقراطيّةً ذات نفوذ: في كلّ حالة من الحالات، لا بدّ من الإثبات، دون أيّ احتمال طفيف من الشك، بأنّ الشخص يتسبّب بضرر للمجتمع. وإن لم يكن الإثبات كافياً، أو ماتت الضحيّة مصادفةً، فإن المبلغ يُعاد إلى الزبون، بعد اقتطاع نسبة عشرة بالمئة كمصاريف إداريّة. ولكنْ حين يحكم دراغوميلوف بأنّ الموت مُستَحَقّ، ليس ثمّة مجال للتراجع. "فالأمر حين تُلقيه"، كما يفسّر، "يعني أنّه قد نُفّذ. لا يمكننا متابعة عملنا بغير هذا. لدينا قواعدنا، كما تعلمون".

ثمّ يطرأ أمر غير متوقَّع. في محاولة لتقويض المكتب، يُقدّم شابٌّ مُغامر طلباً فريداً للاغتيال. يلتقي بدراغوميلوف ويدفع المبلغ المُتَّفق عليه لقتل شخص لا يُسمّيه، ولكنّه شخصيّة عامّة مهمّة؛ بعد أن يقبل دراغوميلوف الطلب (بشرط أن يثبت أنّ الشخص مذنب بالطبع)، يكشف الشاب اسم الضحيّة: دراغوميلوف نفسه. وبما أنّ المكتب لا يتراجع عن كلامه، يقبل دراغوميلوف طلب اغتياله. كان دراغوميلوف قد أسّس آليّة اجتماعيّة شديدة الفعاليّة بحيث تكون غايتها المُعلَنة، التخلّص عند الطلب من الشخصيات غير المرغوبة



اجتماعياً، أسمى حتّى من حياة مؤسِّسها.

قصّة جاك لندن، منذ أكثر من قرن، برغم معاناته أحياناً من "اللغة الجميلة" لقراءاته من "مكتبة سي-سايد"، تحمل اليوم وقعاً معاصراً غريباً. ليس هذا بسبب إشارتها إلى أنّ ثمّة مكتباً ربّما أُسّس للتخلّص ممّن نعتبرهم آفات في المجتمع (نتذكّر هنا "اللائحة الصغيرة" الخاصّة بغير المرغوب فيهم التي يمتلكها الجلّاد السيّد الأعلى [في أوبرا] **سوليفان وغلبرت**،) بل بسبب فكرة لندن بشأن احتماليّة وجود آليّة اجتماعيّة شديدة التمركز حول هدفها التعصّبيّ بحيث لا يمكن تدميرها إلّا عبر تدمير صانعيها أيضاً. مُدركاً لمجازفة وضع مقارنة مبالَغ فيها قليلاً، أظنّ أننا، في عصرنا هذا أيضاً، سمحنا بإنشاء كثير من الآليّات الاجتماعيّة المرعبة التي تكون، مثل المكتب ذاته، متعدّدة القوميّات ومجهولة، ولكن غايتها ليست تطهير المجتمع عبر الاغتيالات (وهو هدف يستحق الشجب بكلّ تأكيد)، بل لمنح ثلّة من الأفراد (من بينهم أولئك الذين وافق دراغوميلوف على قتلهم) أعظم استفادة ماليّة ممكنة، بصرف النظر عن الثمن الذي سيدفعه المجتمع، إذ سيكون هذا بحماية من ستارٍ من أصحاب الأسهم المجهولين الذين لا حصر لهم. غير مكترثين للعواقب، تغزو هذه الآليّات كلّ مجال من مجالات النشاط البشريّ، وتبحث في كلّ مكان عن الكسب الماديّ، حتى لو كان هذا على حساب الحياة البشريّة: حياة كلّ شخص، بما أنّه، في نهاية المطاف، حتى الأكثر ثراءً وقوّةً لن ينجوا من استنزاف كوكبنا.

بسذاجة ربّما، حاول لندن إدخال نفسه في عالم الدراغوميلوفات:



يقول، "قابلتُ أشخاصاً استحضروا اسم أمير السلام في انتقاداتهم الساخرة للحرب، ووضعوا مسدّسات بين أيدي [شرطتهم الخاصّة] كي يقتلوا المُضربين في مصانعهم. والتقيتُ أناساً يتعارضون بنقمة مع قسوة الاقتتال على الجوائز، وكانوا، في الوقت ذاته، مشتركين في غشّ الطعام الذي كان يقتل أطفالاً أكثر ممّن قتلهم هيرودس السفّاح. وتحدّثتُ في فنادق ونوادٍ ومنازل وحافلات ومقاعد قطارات مع قباطنة الصناعة، وتعجّبتُ من ضآلة ما قطعوه في ميدان الثقافة. ومن جانب آخر، اكتشفتُ أنّ ثقافتهم، في مجال الأعمال، متقدّمةٌ على نحو عجيب. وكذلك، اكتشفتُ أنّ أخلاقيّاتهم كانت معدومة عندما يتعلّق الأمر بالأعمال. هذا الجنتلمان الرقيق ذو السمات الأرستقراطيّة كان مديراً مغفّلاً وأداة للشركات التي كانت تنهب الأرامل والأيتام في الخفاء. هذا الجنتلمان، الذي كان يجمع الكتب الرائعة وراعياً بارزاً للأدب، كان يدفع مبالغ ابتزاز لمدير جهازٍ ماليّ بدين الوجنتين مقطّب الحاجبين. هذا المحرّر، الذي كان ينشر إعلانات طبيّة مسجّلة ولم يكن يجرؤ على نشر الحقيقة في صحيفته بشأن أدوية مرخَّصة خشية أن يخسر مُعْلنيه، اتّهمني بالديماغوجيّة الدنيئة لأنّني قلت له إنّ اقتصاده السياسيّ عفا عليه الزمن وبيولوجياه من أيّام بيلينوس". بتغييرات طفيفة في الأسلوب وعدّة أمثلة حديثة، يبدو نقد لندن اللاذع صالحاً اليوم كما كان عام ١٩١٥. أسّس دراغوميلوف لندن جهازاً اجتماعياً يقتل تحت الطلب بعد دفع مبلغ نقداً، بصرف النظر عن عواقب هذا لدى الأحياء. وقد أخفقا كلاهما لأنّهما، في جوهر اكتمالهما، كانا محكومين بتدمير خالقيهما.



العالم الأفضل والأكثر سعادة، الذي تاق إليه لندن في مجتمع لم يشهد أيّاً من الحربين العالميّتين، لم يتحقّق أبداً. ولكنّ قصصنا تتابع بحثها عنه، أكان هذا عبر وصف الأسوأ أم إدراك الأفضل من بين كلّ العوالم المُحتمَلة، مانحةً إيّانا مراراً وتكراراً سيناريوهات توجد في التوتّرات بين هذين الخيارين الأقصيَيْن. مقابل كلّ قراءة لدون كيخوته كمجنون في مجتمع حسن التنظيم ستكون ثمّة قراءة أخرى تعتبره الأكثر عقلانيّة بين الساعين إلى العدالة في عالم مجنون وظالم في آن واحد.

تمنح اللغة صوتاً للحكّائين الذين يحاولون أن يخبرونا عن ماهيّتنا؛ تُشيّد اللغة من الكلمات واقعنا ومَنْ يسكنونه، داخل الأسوار أو بدونها؛ تُقدّم اللغة قصصاً تكذب وقصصاً تقول الحقيقة. تتغيّر اللغة بتغيّرنا، وتقوى أو تضعف معنا، وتعيش وتموت معنا. وتستلزم الآليّات الاقتصاديّة التي أنشأناها لغةً كي تروق زبائنها، ولكن على مستوى عمليّ دوغمائيّ فحسب، يتجنّب عمداً سبر اللغة واستقصاءها المتواصلَيْن. تفتح السلسلة اللانهائيّة من قراءات **جلجامش** أو **دون كيخوته** آفاقاً للمعنى حيال مواضيع لا حصر لها - الهويّة الشخصيّة، العلاقة مع السلطة، الواجبات والمسؤوليّات الاجتماعيّة، توازن الأفعال -التي يستلزم كلٌّ منها في لحظة ما مساءلةً للسلطة ودعوةً إلى إنهاء الظلم. ولإبقاء دوران الآلات، غالباً ما سيحاول مَن هم في السلطة كبح تعدّديّة القراءات هذه وضبطها بعدّة طرق: عبر منع الكتاب ببساطة، أو، على نحو ألطف، عبر فرض لغة مقيَّدة أو مشوَّهة، عبر "تبليد اللغة"، كما قال غونتر غراس. هذه الرقابة



(لأنّها رقابة، بكلّ تأكيد) تحدث بطرق عديدة، من الأكثر دراماتيكيّة إلى الأكثر خفاءً. قد تمنع اللغة كليّاً، قد تدمّر مفردات بعينها، قد تشوّه كلمات أو تُفرغها من معناها، قد تحشر اللغة داخل إنتاجات أدبيّة عرجاء أو تقيّدها باستخدام دوغمائيّ في مجالات السياسة، والتجارة، والموضة، و- بالطبع - الدين. في جميع الحالات، إنّها تهدف إلى منع رواية وقراءة القصص الحقيقيّة.

تتشكّل إحدى أكثر الطرق راديكاليّة من هذه الرقابة عبر منع استخدام اللغات باستثناء اللغة الرسميّة. منع الكاتالونيّة والباسكيّة خلال دكتاتوريّة فرانكو، محاولة قمع اللغات الأصليّة في أميركا الشماليّة، القوانين الأولى في كندا ضدّ استخدام الفرنسيّة وتعليمها، حظر العربيّة في إسبانيا الكاثوليكيّة القروسطيّة وفي شمال أفريقيا الفرنسيّ في القرن التاسع عشر، كانت تهدف - من جانب - إلى مُطابقة جميع اللغات مع لغة القائمين على السلطة، و- من جانب آخر - إلى تحقير لغة جماعات بعينها بحيث تُعدّ همجيّةً: أقلّ فعاليّة، أقلّ ذكاءً، أقلّ تحضّراً. في عيون الرقيب، كلّ مَنْ ينطق بتلك اللغة الأخرى هو متماهٍ مع شيءٍ "أدنى". التحامل قديم: وفقاً لبيلينوس، أسهمت اللغات الغريبة التي تتحدّث بها كثير من الأعراق العجيبة التي وصفها في استنتاج أنّه، لكونهم بدوا ينخرون ويصيحون بدلاً من الكلام، فإنّ "الأجانب" "بالكاد يُعتبَرون أعضاءً في الجنس البشري"، وبذا تُبرَّر المعاملة المختلفة، بحسب وجهة نظر الطبقة الحاكمة.

ليس عبر رقابة اللغات بأسرها فحسب تفرض الحكومات



التوتاليتاريّة تقييدات على الفكر: عبر استخدام كلمات بعينها في سياقات محدَّدة وعبر ابتكار كلمات ترمز إلى حقوق وامتيازات مزعومة، بحيث يُمكن أن يُخلَق انطباعٌ بأنّ ما قيل بهذه المفردات الجديدة هو صحيحٌ جوهرياً لمجرّد أنّ الكلمات وُجدت لتقوله فحسب: مفردات **ديمقراطيّ**، **حريّة الكلام**، **المساواة**، **ليبراليّ**، جميعها أمثلة جيّدة. وكمثال آخر نجد مصطلح **حقوق الإنسان**، كما استُخدم خلال حُكم الدكتاتوريّة العسكريّة في الأرجنتين. بالإسبانيّة، تُترجَم "حقوق الإنسان" هكذا "*derechos humanos*" ولكنّ مفردة derecho تعني "حقّ" و"مستقيم أخلاقياً" في آن واحد. في منتصف السبعينيّات، شجبت منظمة العفو الدوليّة علناً انتهاك الحكومة العسكريّة لحقوق الإنسان. وردّاً على هذا، زوّدت مجلّة رائجة يمينيّة قرّاءها ببطاقات احتجاج ليرسلوها إلى المنظمة. كانت البطاقة تقول: "*Nosotros argentinos somos derechos y humanos*"، أي "نحن الأرجنتينيّين مستقيمون وبشر".

مثل هذه التحريفات هي، بالطبع، جوهر اللغة الديماغوجيّة والتجاريّة، إذ تسعى إلى "بيع" فكرة أو مُنتَج لا ينبغي لنا تأمّل "حقيقته". عام ١٩٠٧، سخر جاك لندن وصديقه آرثر جورج من محاولة داخل الحركة الاشتراكيّة لابتكار لغة مبسَّطة لتستخدمها البروليتاريا. أشار لندن وجورج هازئَيْن إلى أنّه، عند الالتزام بهذا الهدف الاشتراكيّ، سرعان ما سيُصبح عدد من الكلمات "الصعبة" "مقتصراً على المجال الأكاديميّ، أو سيُمحى" من اللغة الإنكليزيّة، وذلك كي يحلّ محل "اللغة والمُثُل الفوضويّة التي تسود الآن". وكانت لائحة الكلمات



الثلاثمئة تتضمّن مفردات الزنا، الأرستقراطيّة، الماخور، الرأسماليّ، الدكتاتور، الأوليغارشيّة، الطبقة العاملة.

في معظم الحالات، بالطبع، يكون تأثير التغييرات المفروضة بالقوّة على اللغة سلساً وتدريجيّاً، من خلال الاستخدام الخاطئ على نحو متعمَّد لكلمات محدَّدة مجرَّدة من معناها الراديكاليّ، وأيضاً من خلال المظهر الزائف للشعارات الطنّانة، أي الاستخدام الذكيّ للتوريات والعبارات الماكرة التي تحتمل معنيَيْن. بهذه الطريقة، يمكن أن تُستأصَل اللغة الأدبيّة (الملتبسة، المفتوحة، المعقَّدة، والقادرة على الإغناء على نحو لانهائيّ) على يدي لغة الإعلان (الموجَزة، التصنيفيّة، المتغطرسة، الجازمة)، بحيث تُطرح إجابات في نهاية المطاف بدلاً من الأسئلة، ويحلّ الإشباع الزائف واللحظيّ محلّ الصعوبة والعمق.

ليست الشعارات التجاريّة والخطابات الرسميّة وحدها ما يتولّد من هذا الاستخدام المُحرِّف للغة، إذ ثمّة نمط من الأدب، أيضاً، يمكن أن يتشكَّل من هذه المفردات المخصيّة، وسيكون من السهل انجذاب القرّاء والكتّاب إلى جماليّاته وذكائه المُريح. ومع أنّ التأثير الجوهريّ لمثل هذا العمل سياسيٌّ، إلا أنّ غايته الظاهريّة هي الإمتاع الصرف، إنّه "نتاج ثقافيّ" كما بدأ يُطلَق عليه في القرن العشرين. إنّ وضع صناعة الكتب اليوم غارقٌ في تأثيرات هذه الصيغ الناعمة من الرقابة.

فالنموذج الصناعيّ الذي بدأ تطبيقه منذ الثورة الصناعيّة على معظم التقنيّات ومعظم أشكال التجارة، لإنتاج بضائع بأقلّ تكلفة



ممكنة مقابل أقصى منفعة ممكنة، وصل مع بداية القرن العشرين إلى مجال الكتاب. لتحقيق هذا الهدف، قام القطاع الأكبر من صناعة الكتاب، وخاصة في العالم الأنغلو-ساكسونيّ، بتطوير فريقٍ من الاختصاصيّين المسؤولين عن تحديد الكتب التي تُنتج بالاعتماد على خطّة رياضيّاتيّة مزعومة تحدّد الكتب التي ستبيع. من استراتيجيّ أقسام التسويق التحريريّ وصولاً إلى زبائن سلاسل المكتبات الضخمة، وكذلك، ربّما بسبب قلة وعي إدراكهم لمسؤوليّاتهم، إلى المحرّرين ومعلّمي الكتابة الإبداعيّة، بل وكلّ عضو من أعضاء صناعة الكتب، كلّهم أصبحوا - بقدر كبير - جزءاً من خطّ إنتاج لابتكار إبداعات لجمهورٍ ليس مكوّناً من قرّاء (بالمعنى التقليديّ) بل من مستهلكين. وبالتأكيد، فإنّ كثيراً ممّن كانوا مدفوعين بحبّ الكتب ليدخلوا إلى الصناعة ظلّوا مخلصين بعناد لهذا النداء، ولكنّهم يفعلون هذا برغم وجود ضغط قويّ، وخاصة داخل جماعات النشر الكبيرة، كي يعتبروا الكتاب سلعةً قبل أيّ شيء آخر. ومع أنّ هناك - بالطبع - ناشرين نجحوا في صون نزاهتهم الأدبيّة، إلا أنّ قرارات النشر تُحال أكثر فأكثر إلى أقسام التسويق وإلى زبائن سلاسل المكتبات الضخمة، وبالنتيجة، ستتسلّل الرقابة الذاتيّة الخطرة والاعتبارات التجاريّة بتواترٍ متسارع إلى المجال التحريريّ.

استراتيجيّات الصناعة واضحة وذاتيّة المرجع. في النسخة السينمائيّة من **الشيطان يرتدي برادا**، المستند إلى أحد تلك الكتب الصادرة بحسب نموذج محدَّد، النموذج المعروف بـ"أدب الفتيات"، والذي يُسوَّق على هذا الأساس، تقول الشخصيّة الشرّيرة



الرئيسيّة، القطب في عالم الموضة، للبطلة البريئة التي ترفض الانصياع لـ"عقليّة الموضة"، إنّ لون الثوب الذي ترتديه، والذي اشترته من متجر عاديّ بالطبع، هو نتيجة خطة أزياء دقيقة في الموسم السابق؛ أي إنّ إملاءات الدوغما التجاريّة وُجدت لتُغرق نسيج المجتمع على نحو عميق بحيث لا ينجو أيّ خيطٍ من التأثير، وإنّنا حتى إن رفضنا اتّباع موضة اليوم، فسنصبح برغم ذلك "عبيداً للمنظومة".

هذه حقيقة تحقّق ذاتها. ولا تكتفي صناعة الكتاب بإنتاج هذه الدوغما، بل تتأكّد أيضاً من وجود فُسحةٍ ضئيلةٍ جداً تتناغم مع أيّ شيء حولها. تبيع سلاسل المكتبات الضَخمة واجهاتها وتعرض طاولاتها لمن يقدّم عرض السعر الأعلى، بحيث يكون ما يراه العموم هو ما يدفع الناشر لقاءه. بالنتيجة، تحتلّ أكوام من الكتب الأكثر رواجاً معظم الفسحة المكانيّة المُتاحة في المكتبة، ويُلصَق على جميعها تاريخ "انتهاء صلاحيّة" ضمنيّ، مثل البيض، يضمن وجود إنتاج مستمرّ. وتُفرد ملاحق الكتب، المفروضة بفعل سياسة صحافيّة عامّة لمخاطبة قرّاء يُفترَض أنّهم ضئيلو الثقافة، مساحةً أكبر فأكبر لتلك الكتب [الشبيهة] بـ"الوجبات السريعة"، بحيث تخلق الانطباع بأنّ كتب "الوجبات السريعة" تملك قيمةً مماثلة لأيّ كتاب كلاسيكيّ من الطراز القديم، أو أنّ القرّاء ليسوا مثقّفين بما يكفي للاستمتاع بالأدب "الجيّد". النقطة الأخيرة شديدة الأهميّة: يجب على الصناعة تثقيفنا في أوقات غبائنا، لأنّنا لا نولد أغبياء بالفطرة. على العكس، نولد في هذا العالم ككائنات ذكيّة، فضوليّة وتوّاقة للتعلّم. ويحتاج الأمر إلى زمن وجهدٍ هائلَيْن، فرديّاً وجماعيّاً، لتخدير، ومن ثمّ كبت،



قدراتنا الفكريّة والجماليّة، وإدراكنا الإبداعيّ، واستخدامنا للّغة.

وللمفارقة، إنّ جوهر الطبيعة الغنيّة للّغة هو ما يسمح لها بالاندماج، أن تُختزَل إلى دوغما، أو - على العكس - أن تزدهر كالأدب. المشاعيّة المُدرَكة للّغة، حصّتها الضمنيّة من المعاني، الآثار التراكميّة التي تخلقها القراءات المتعاقبة، تجعل النص عُرضةً لتحكّمات من أنماط كثيرة. أيُّ كتابٍ عظيم يدمج في صفحاته كلّ القراءات السابقة، بحيث تتخلّى رواية **دكتور جيكل ومستر هايد**، بعد غارةٍ أولى، عن نهايتها المفاجئة، بحيث تتشابه نهايتها مع بدايتها، وتعيد كتابة نفسها في ذهن القارئ مع عددٍ هائل من التعقيبات والحواشي التي صدرت منذ الطبعة الأولى للرواية، بحيث لن يعود بإمكاننا قراءة رواية ستيفنسن **دكتور جيكل ومستر هايد**، بل **دكتور جيكل ومستر هايد** كما قرأها الفكتوريّون، وجمهورها قبل فرويد وبعده، والحداثيّون وبعد-الحداثيّين، وغيرهم وصولاً إلى المستقبل. والطريقة الوحيدة لإيقاف هذه القراءة المتقدّمة هندسياً ستكون تجميد النصّ في لحظة سلطويّة واحدة، تُصرّح، كما لو أنّها كانت كلمة الربّ، بفعل ألم جرّاء عقاب رهيب، بعدم السماح بأيّة تنويعات. ولكن، بدلاً من الترويج لكتب الرحابة والعمق، تُنتج صناعة الكتب في زمننا - في معظمها - أشياء ذات بعد واحد، كتباً تتّسم بالسطحيّة ولا تتيح للقرّاء إمكانيّة الاستكشاف.

غنيٌّ عن القول إنّ ثمّة عدداً لا يُحصى من الكتّاب الذين يرفضون العمل وفق هذه الصيغة، وقد تمكّن بعضهم من النجاح في هذا، ولكنّ كثيراً ممّا يتمّ إنتاجه من شركات النشر الكبرى اليوم يتّبع النموذج



الصناعيّ ذاته. وبذا سيُدرَّب قطاعٌ كبيرٌ من القرّاء العاديّين بحيث يتوقّعون نمطاً محدداً من الكتب "المريحة"، ويقرأون - وهذا أكثر سوءاً - بطريقةٍ "مريحة"، باحثين عن التوصيفات الموجزة، ونماذج الحوار المنسوخة عن المسلسلات الكوميديّة التلفزيونيّة، والأسماء الرائجة الشهيرة، والحبكات التي قد تبدو مُشربَكة معقّدة ولكنّها لا تُتيح مجالاً أبداً للتعقيد أو الغموض.

يسمّي الفيلسوف الألمانيّ أكسل هونيت هذه العمليّة **التشييء**، مستخدماً المصطلح الذي سكّه جورج لوكاش. ويعني لوكاش بالتشييء احتلال عالم التجربة باستخدام تعميمات أحاديّة البعد مُستمدّة من قواعد التبادل التجاريّ: بحيث تُمنَح القيمة والهويّة لا عبر القصص التخيّليّة بل فقط بحسب ما يُحدَّد كثمنٍ للشيء ومقدار رغبة الشخص في الدفع ليحصل عليه. تغطّي هذه الصنميّة التجاريّة جميع حقول النشاط البشريّ، بما فيها الوعي بحدّ ذاته، وتعطي العمل البشريّ والسلع التجاريّة نوعاً من الاستقلاليّة الوهميّة، بحيث نصبح نحن متفرّجيها الخانعين. وسّعَ هونيت هذا المصطلح ليشمل مفاهيمنا عن الآخر، وعن العالم، وعن أنفسنا، أي، نظرة المجتمع التي لا ترى البشر ومجالهم ككيانات حيّة بل كأشياء أو كتل تفتقر إلى الهويّات الفرديّة. بحسب هونيت، أكثر هذه المفاهيم خطورة هو ذلك الخاصّ بـ"التشييء الذاتيّ"، الذي يتمثّل بالطريقة التي نقدّم بها أنفسنا إلى الآخرين في نشاطات شديدة التنوّع كمقابلات العمل، وبرامج تدريب الشركات، ومواقع دردشة الجنس الافتراضيّ في الإنترنت، وألعاب الفيديو التقمّصيّة. وسأضيف إلى هذه [النشاطات]



عادات القراءة المنفعلة التي تُقصي فكرنا وتدفعنا إلى قبول أنّ القصص الوحيدة التي نستحقها هي تلك المُحضّرة لنا مسبقاً.

في عالم الكتاب، تحدث عمليّة التشييء عبر تلاعب صناعيّ يُعرَف باسم عمليّة التحرير. متجذّرةً في مؤسّسات النشر في العالم الأنغلوفونيّ منذ بدايات القرن العشرين، وغير منتشرة في جميع اللغات الأخرى (مع أنّ المنظومة تتسلّل الآن بسبب تأثير سوق اللغة الإنكليزيّة في أنحاء العالم)، رُسّخت عمليّة التحرير على مغالطات عديدة انتقدها هونيت في محاجّته. وأخطر واحدةٍ بينها هي تلك التي تفترض أنّ النصّ الأدبيّ "قابلٌ للكمال": أي بمعنى أنّ الكتابة يجب أن تتوق إلى نوعٍ من النموذج البدئيّ الأفلاطونيّ، نموذج مثاليّ للنص الأدبيّ. وهذا يستتبع، من ثمّ، أنّ هذه الفكرة المثاليّة يمكن بلوغها بمساعدة اختصاصيّ، محرّر يؤدّي دور ضابط إيقاع أو ميكانيكيّ يمكنه تحسين النص "إلى درجة الكمال" عبر مهارات قراءة احترافيّة. وبذا لن يُعدّ الإبداع الأدبيّ "عملاً قيد التطوّر" من حيث الجوهر، غير مغلق أبداً، غير حاسم أبداً، سيُكبَح لحظة نشره ("إنّنا ننشر كي نوقف التنقيح"، يقول الكاتب الماركسيّ ألفونسو ريّيس)، بل نتاج شامل، بهذه الدرجة أو تلك، ينطلق به الكاتب، ويُنهيه محرّر، ويوافق عليه اختصاصيّون متنوّعون في التسويق والمبيعات. تذمّر أنثوني بيرجس، في مراجعة لرواية د. هـ. لورنس **أبناء وعشّاق**، من عمليّة التحرير: "أعتقد أنّه يجب تفريغ ضرورات أعراف النشر الأنغلو–أميركيّ في هذه المرحلة، إذ إنّ المحرّر الذي يفتقر إلى الموهبة الإبداعيّة ويعوّض ذلك بذائقة فنيّة قد مُجّد على



نحو غير معقول. فبعضنا يرغب في معرفة ما كتبه توماس وولف قبل أن يفهمه ماكسويل بيركنز، أو ما كانت عليه رواية **الخدعة-٢٢** قبل أن تنقّحها البراعة التحريريّة لمحرّر نيويوركر السابق. ليس ثمّة محرّرون ينقّحون العلامات الموسيقيّة الأوركستراليّة أو اللوحات البانوراميّة؛ لمَ ينبغي إفراد الروائيّ ليكون هو الفنّان الوحيد الذي لا يفهم فنه؟".

بالطبع، يمتلك كلّ كاتب محرّره المنزليّ: زوج، صديق، أو حتّى محرّر احترافيّ قد يكون حاز ثقة الكاتب عبر الزمن، كشخص يأخذ الكاتب رأيه بالاعتبار، ويختار اتّباعه أو تجاهله. وثمّة عدد معقول من المحرّرين الاحترافيّين الذين تابعوا بشجاعة، وسط التقييدات المتعاظمة دوماً، محاولة العمل لخدمة الكاتب لا الصناعة، بحيث يساعد المؤلّف على فهم العمل على نحو أوضح لينجز كتاباً بعثرات أقلّ. كنتُ محظوظاً في عملي مع محرّرين أو ثلاثة من هذا النوع، كنتُ قد شكرتُ إحداهم في إهداء منذ وقت بعيد لأنّها علّمتني الكتابة؛ وسيكون إجحافاً منّي أن لا أصرّح علناً بالقدر الكبير الذي أدين به لذكائها، وصرامتها الثقافيّة، وذائقتها الشخصيّة. وسيتجلّى عمل مثل هؤلاء المحرّرين على نحو أكبر حين ندرك أنّهم كانوا يصارعون متطلّبات التكتّلات المهنيّة الكبرى لإنتاج أدب فعّال في الصنعة، رائج المبيعات، بحيث يوفّق بين الصعوبة والافتقار إلى الخبرة، ويطالب بحلول لكل موقف سرديّ وتأكيدات لكلّ شكّ تخييليّ، ويقدّم صورةً قابلة للفهم كليّاً عن العالم الذي أُقصيت منه التعقيدات، ولم يعد يستلزم أيّ تعلّم جديد، مستبدلاً إيّاه بحالةٍ من "السعادة" البلهاء.

يوجد هذا الأدب في كلّ جنسٍ، من الأدب العاطفيّ إلى أدب



الإثارة المتعطّشة، من الرومانسيّات التاريخيّة إلى الهراء الصوفيّ، من الاعترافات الحقيقيّة إلى الدراما الواقعيّة. إنّه يقيّد الأدب "البيّاع" بشدّة في مجال الترفيه، والراحة، وتزجية الوقت، وبالتالي في كلّ ما هو نافلٌ اجتماعياً وفائضٌ تماماً. ويُطوّع الكتّاب والقرّاء عبر جعل الكتّاب يؤمنون بأنّ إبداعاتهم يجب أن تُنقَّح على يد شخص ذي معرفة أفضل، وعبر إقناع القرّاء بأنّهم ليسوا أذكياء بما يكْفي لقراءة سرديّات أشدّ ذكاءً وتعقيداً. في صناعة الكتاب اليوم، كلّما كبرت شريحة القرّاء المُستهدَفة يُتوقَّع من الكاتب أن يصبح أكثر خضوعاً في اتّباع إرشادات المحرّرين وباعة الكتب (وأخيراً، من الوكلاء الأدبيّين أيضاً)، ولا يكتفي بالسماح لهم بإملاء التغييرات التحريريّة العمليّة الخاصّة بالوقائع والقواعد فحسب، بل أيضاً ما يتعلّق بالحبكة، والشخصيّة، والمكان، والعنوان. وفي هذه الأثناء، انحصر إصدار الكتب التي لم تكن تُعتبَر عويصة أو أكاديميّة، بل فيها قدر من الذكاء فحسب، بالمطابع الجامعيّة ودور النشر الصغيرة ذات الميزانيّات الكبيرة. تشرح شخصيّة المُسيطر في رواية ألدوس هسكلي **عالم جديد شجاع**، الصادرة عام ١٩٣٢، هذه التكتيكات بإيجاز بليغ: "هذا هو الثمن الذي يجب علينا دفعه لضمان الاستقرار. عليك أن تختار بين السعادة وما كان الناس يسمّونه الفنّ العالي. لقد ضحّينا بالفنّ العالي".

نشر الطبيب الهولنديّ برنارد دي ماندفيل، الذي فتح عيادته في إنكلترا بداية القرن الثامن عشر، مقالة عام ١٧١٤ بعنوان **أمثولة النحل، أو الرذائل الخاصّة، المنافع العامّة**، حيث حاجج بأنّ منظومة



التعاون المشترك التي تسمح للمجتمع بالعمل، مثل خليّة النحل، تتغذّى على الشغف المُعسَّل للزبائن الذين يحبّون اكتساب ما لا يحتاجون إليه. وأكّد ماندفيل أنّ المجتمع الفضيل الذي لا تُحقَّق فيه إلّا المتطلّبات الأوليّة لن تكون فيه تجارة أو ثقافة، وسينهار بالتالي بفعل الحاجة إلى العمل. وقد أخذ المجتمع الاستهلاكيّ الذي وُلد بعد قرابة قرنين محاجّات ماندفيل الساخرة حرفيّاً، إذ أطرى الحواسّ، ورجّح كفّة المِلكيّات مقارنة بالقيمة أو الحاجة، وقلبَ فكرة القيمة رأساً على عقب: فلم تعد القيمة، تبعاً لدستور الإعلانات، هي ما يساويه الشيء أو الخدمة بحسب فائدته العمليّة، بل إدراك معتمد على مدى الترويج للشيء أو الخدمة وعلى ماركته. في العالم الاستهلاكيّ يصبح لعبارة باركلي *esse est percepi* [أن تكون يعني أن تكون مُدرَكاً] معنى مختلف. الملاحظة جذر الكينونة، ولكنّ الأشياء لا تكتسب القيمة لأنّها تحتاج إلى الوجود بل لأنّها تُلاحَظ بوصفها مُحتاجاً إليها. وبذا لا تصبح الرغبة مصدر الاستهلاك بل نتاجه/غايته.

لتحقيق حالة الرغبة هذه، يستمرّ الإعلان تبعاً للنماذج الأدبيّة. فالقصّة التي يُدفَع المستهلك إلى التماهي معها تتّبع، في معظم الحالات، نموذج ما دعته جورج إليوت، عام ١٨٥٦، "روايات سخيفة"، وتابعت: "تُعرَّف تبعاً لجودة السخافة المحدَّدة التي تهيمن فيها – التافهة، أو المبتذلة، أو الزائفة، أو المتحذلقة". وتتباهى هذه القصص بـ"نمطٍ فارغ من الحوار، وسردٍ فارغ بالقدر نفسه، أشبه باللوحة الرديئة التي لا تمثّل أيّ شيء، وبالكاد تُشير إلى ما كانت



تهدف إلى تمثيله".

على نحو مماثل للغة "الروايات السخيفة" الأكثر رواجاً، تُوظَّف "اللغة السعيدة" للاستهلاك، والإعلان، والشعارات السياسيّة لإيصال رسائل موجزة بسيطة لا تمثّل شيئاً، وتهدف إلى الإقناع، لا لفتح حوار، أو السماح باستكشاف في العمق على الإطلاق. شعار "اشرب كوكا كولا"، مثل "الأرجنتينيّون مستقيمون وبشر"، يعجز عن القراءة العميقة دون التسبّب بدمار؛ تخلو هذه العبارات من أيّ محاجّة باستثناء تعليماتها الخاصّة. إنّ لغة الإعلان، التي صُقلت وبلغت أقصى درجات كمالها في الولايات المتحدة في بدايات القرن العشرين بهدف بيع أيّ شيء لأيّ شخص، و – قبل أيّ شيء آخر – التباهي بفضائل السرعة والسهولة، هي لغة تُماهي بين البساطة والحقيقة. بدلاً من القصص، فإنّها تعطي تلخيصات للقصص، تكون متناثرة إلى حدّ أنّ أخلاقيّاتها ستبقى دوماً تلك التي تُرضي أعلى رغباتنا أنانيّةً.

بحسب جاك لندن، كان يُفترَض بالكتّاب أن يكتبوا بروح نقديّة: أي، دائماً ما كانت الرؤية التي أعطوها عن الواقع تتغيّر في إحدى المرات، ولا يقتصر سبب هذا على أنها كانت تُنقّى عبر غربال الكلمات، بل خصوصاً لأنّ الموضوعيّة الممكنة الوحيدة كانت ذاتيّةً، مُستمدّة من نبرة تنزلق غالباً، معظم الأحيان، إلى السخرية من أجل "قول الحقيقة على نحو أفضل". بعد قرن تقريباً، عام ١٩٩٣، حاجج ديفيد فوستر والاس، مؤلّف الرواية الضخمة المُحتفى بها، **دعابة لانهائيّة**، في مقالة بعنوان *E Pluribus Unum* [باللاتينيّة: "واحد



من بين كثيرين"] بأنّ الكتّاب الأميركيّين من الجيل السابق (ديليلو، غاديس، بنتشون) كانوا قد أضعفوا ثقة مُجايليه من خلال استخدام نبرة السخرية المكرّسة هذه في قصصهم عن أميركا. وأشار والاس إلى وجوب الدعوة إلى تغيير في وجهة نظر الكاتب، وإلى أنه بدلاً من تصوير واقع المجتمع الأميركيّ من موقع التفوّق الثقافيّ، سيكون من الحكمة - بدلاً من ذلك - فهم "الجمال والحكمة" اللذين كانت هذه الثقافة تقدّمهما يومياً. ويقول والاس: "يميل الكتّاب التخييليّون كنوع لأن يكونوا محدّقين بإغواء. يميلون إلى الإغواء والتحديق. إنّهم مراقبون بالولادة. إنّهم مشاهدون". ولكن لأنّ الجيل الأقدم كان يراقب عبر عدسات "السخرية والاستهزاء"، وبقوا مع ذلك "ممتعين وفعّالين"، كانوا في الوقت ذاته "وكلاء يأس وركود كبيرين في الثقافة الأميركيّة". ولقد طرحوا، بحسب والاس، مشكلات فظيعة أمام كتّاب الأدب الواعدين. ووفقاً لوالاس، ما كان يهدّد قدراته الإبداعيّة ليس الواقع بل المعالجة النقديّة لذلك الواقع. "فالسخرية تحتلّنا"، ختم والاس محذّراً. ما طرحه والاس كان وجهة نظر تنقيحيّة بشأن الثقافة التي خلقها المجتمع الاستهلاكيّ الأميركيّ، مُحيلاً بهذا المصداقيّة الفكريّة إلى قواعد الإعلان. "قد يكون المتمرّدون الجدد فنّانين راغبين في المجازفة بالتثاؤب، والعيون المقلوبة، وابتسامة اللامبالاة، ولكز الأضلاع، وباروديا الساخرين البارعين، وعبارة 'أوه يا للتفاهة!'". يقول والاس، شاملاً نفسه دون أدنى شك. بسخرية غير مقصودة، يدعو والاس إلى عدم السخرية بشأن أميركا التجاريّة بل إيجاد جماليّة جديدة فيها، أن تكون مبدعاً



بإبداعاتها، أن تقبل "التشييء" بكونه وضعاً جديراً بالثناء.

في مذكّراته المهمّة للسنوات النازيّة، سأشهد، أشار اللغويّ فكتور كليمبيرر إلى أنّ النازيّين استنسخوا تكتيكات الإعلان الأميركيّة كليّاً في البروباغندا، حارفين إيّاها عن غايتها الأساسيّة. كانت لغة الإعلان في الولايات المتحدة ساذجة فحسب؛ أمّا لغة ألمانيا النازيّة فقاتلة. كتب كليمبيرر في ١٨ كانون الثاني/يناير ١٩٣٨: "صيغ التفضيل التي تشكّل علامة فارقة خاصّة في لغة الرايخ الثالث مختلفةٌ عن الصيغ الأميركيّة. يبالغ الناس في الولايات المتّحدة في أحاديثهم بأسلوب صبيانيّ ونبرة حيويّة، ولكنّ النازيّين يقومون بها بطريقة يبدو نصفها جنون عظمة ونصفها الآخر إيحاءً ذاتيّاً مسعوراً". قبل أربع سنوات، كان كليمبيرر قد لاحظَ استخدام اللغة الإعلانيّة هذه في خطاب لغوبلز: "إنّنا نمارس 'تأثيراً فعّالاً' على الشعب، تتمّمه تربية منهجيّة طويلة الأمد لهذا الشعب"، يفسّر غوبلز لحشد الحضور. تبعاً لغوبلز، البروباغندا "لا يجب أن تكذب"، بل عليها "أن تكون خلّاقة".

ولكن، بالطبع، هذا ليس بمعنى منح هويّة بوح ذاتيّ للقارئ، بل اختلاق قناع زائف وواهٍ يُخفي ولا يبوح. وتتبدّى وظيفة الإعلان الخلّاقة هذه (أي تغيير الواقع عبر تحويل اللغة الأدبيّة إلى دوغما) في البروباغندا الدينيّة بكلّ وضوح. الموضوع شديد الاتّساع والتعقيد، ولذا سأكتفي هنا بالقول إنّ البروباغندا الدينيّة، مثل البروباغندا السياسيّة والتجاريّة، توظّف لغة خاصّة بها لا بدّ من أن تُجرَّد من العمق والغموض – كما في أيّ نمطٍ من أنماط الإعلان – وأن تصبح دوغمائيّة كي يكون لها مغزى، وأن تخضع فعلياً لـ"التشييء". تسعى



البروباغندا الدينيّة إلى شكلٍ من أشكال الاستهلاك: لا ذلك الخاص بالسلع، بل بالأفكار، أو بالأحرى بمبادئ متصلّبة يجب أن يكتسبها "المستهلكُ–المؤمن" (المصطلح لهونيت) لا بدافع الحاجة بل بدافع توهُّمها. التصريحات، الإيماءات، قواعد اللباس، الطلاسم، ... إلخ، كلّها أصبحت، بفعل هذه البروباغندا، إظهاراً للاعتقاد بذاته بدلاً من أن تكون رموزاً لهذا الاعتقاد.

جميع أشكال الإعلان هذه (في مجالات السياسة، والنشر، والدين) تبيّن تحوّل اللغة الإبداعيّة إلى لغةٍ لا تصلح إلّا للتجارة، وهو تحوّلٌ يدمّر فعليّاً قوى الأدب التنويريّة حالَ تفعيله. الأدب نقيض الدوغما. ويبقى النصّ الأدبيّ مفتوحاً دوماً على قراءات أخرى، تأويلات أخرى، ربما لأنّ الأدب، على عكس الدوغما، يُفسح المجال لكلّ من حريّة الفكر وحريّة التعبير، كما أنّه يُعيد إنتاجه ذاتيّاً، مثل تلك الجينات الجوهريّة التي وهبتنا سلطة الخيال. وأعتقد أنّ من الممتع معرفة أنّه ليس ثمّة نصّ أدبيّ أصيلٌ كليّاً، وليس ثمّة نصّ أدبيّ فريد تماماً، وأنّه يتولّد من نصوص سابقة، ويعتمد على الاقتباسات والخطأ في الاقتباسات، على المفردات التي صاغها الآخرون وتغيّرت بفعل الخيال والاستخدام. يجب على الكتّاب إيجاد العزاء في حقيقة أنّه ليس ثمّة قصّة أولى أو قصّة أخيرة. يعود تاريخ أدبنا إلى ما هو أبعد من البدايات التي تسمح بها ذاكرتنا، وأبعد – في المستقبل – من مدى ما يمكن لخيالنا إدراكه، ولكن لا بدّ من أن يكون هذا هو الحاجز الوحيد. "فحريّة التعبير جزءٌ جوهريٌّ من حريّة الفكر. وأؤمن بوجوب تقبّل جميع الآراء. وإلّا فلن تكون هناك حريّة. يمكن



للحريّة أن تجد حدودها، ولكنّ فرضها من الخارج يناقض طبيعتها ويجازف بتدميرها"، هذا ما قاله جمال البنّا، معقّباً على التمظهرات الحديثة للتطرّف الإسلاميّ. وتستلزم مثل هذه الحريّة استخدام اللغة الأدبيّة، وهي ذاتها التي تحاول آلياتنا الصناعيّة إقصاءها.

ثمّة نموذج مشابه للوهن الثقافيّ الذي نعايشه اليوم، حدث منذ قرون، مع انهيار اللغة اللاتينيّة في بدايات القرون الوسطى. كان امتداد الإمبراطوريّة الرومانيّة قد أخذ معه اللاتينيّة إلى مناطق بعيدة كالشرق الأوسط، وشبه الجزيرة الإسبانيّة غرباً، والجزر البريطانيّة شمالاً، وساحل المتوسّط الأفريقيّ جنوباً. ولكن مع فقدان روما لموقعها المركزيّ، أصاب اللاتينيّةَ العالية ضعفٌ في دلالاتها وقواعدها، بحيث تلاشت فعاليّتها كأداة للحديث ورواية القصص. وصف المؤرّخ إريش مداها بكونه مقتصراً على "محليّة تامّة، ضيق أفق، انشغال بالمشكلات والمصالح والأعراف المحليّة"، وبينما طوّر عددٌ من الكتّاب أسلوباً "متكلّفاً إلى درجة عبثيّة"، باتت معظم الكتابة باللاتينيّة "نثراً نفعيّاً بسيطاً يميل إلى الخطاب العاميّ في بنية الجملة، والنبرة، وانتقاء الكلمات". قصص فقيرة.

تقول لنا القصص إنّ عالمنا الأفضل والأكثر سعادة يكون خارج متناولنا دوماً، في زمان ومكان آخرين، في ماضٍ مُضاع منذ زمن بعيد، في العصر الذهبيّ الرائع الذي يتوق إليه دون كيخوته، أو في المستقبل على كوكب بعيد أو أرض معقولة. في فيلم ستانلي كوبريك **٢٠٠١: أوديسا فضاء**، بسيناريو لآرثر سي. كلارك وكوبريك نفسه، يكمن العالم الذي نحاول بلوغه في المشتري. ولتحقيق هذا الهدف،



بُنيت سفينة فضاء، يتحكّم بها كمبيوتر فائق، هال ٩٠٠٠، ويُختصَر اسمه بين أعضاء الطاقم الخمسة إلى هال. بُرمج هال بحيث يقود السفينة إلى وجهتها، بتصميم خاصّ يمكّنه من إقصاء كلّ العقبات التي قد تعترضه. باعتباره آلة ذكاء صناعيّ، فإنّ هال (بصوت الممثّل الكنديّ دوغلاس رين) قادر على التحدّث والتفاعل كبشريّ، بل وقادر حتّى على محاكاة العواطف البشريّة. ولكن، بخلاف البشر، يُفترَض أنّ هال ليس معرّضاً لاقتراف الأخطاء.

بعد فترة من الوقت، يعلن هال أنّ ثمّة عطلاً في نظام اتّصالات السفينة. يخرج أحد افراد الطاقم، باومان، لإصلاح العطل، لكنّه يعجز عن إيجاده: على الأرض، يستنتج مشرفو التحكّم أنّ هال قد أخطأ. يقرّر باومان وزميل له فصل التوصيلات عن الكمبيوتر لتجنّب مشكلات لاحقة، ولكن برغم احتياطاتهم، يكتشف هال خطّتهم ويمضي ليقضي على زميل باومان ويفصل مخزون الأوكسجين عن الأربعة الذين بقوا من الطاقم. باومان، الذي تُرك وحيداً لمواجهة الكمبيوتر، يدرك أنّ "خطأ" هال كان متعمّداً في الحقيقة. لكونه مبرمَجاً على إيصال السفينة إلى وجهتها "مهما كلّف الثمن"، يستخلص هال أنّ أكبر عقبة تعترض هدف المهمّة هي عرضة الذكاء البشريّ للخطأ، وبما أنّ المبرمجين لم يُدرجوا في "عقله" خيار وجوب عدم قتل الطاقم، يقرّر هال منطقيّاً التخلّص من مصدر جميع الأخطاء المحتمَلة: البشر أنفسهم.

مثل مكتب الاغتيال عند جاك لندن، هال آلة معصومة عن الأخطاء، صُمّمت لتحقيق الهدف المنشود "مهما كلّف الثمن"،



حتى لو كان الثمن حياة صانعها. وإنّ البنية التجاريّة التي كرّسناها لتكون محرّك قيادة مجتمعنا هي كاملة بالقدر الذي تكون عليه تلك البنى التخيّليّة الأخرى، وقاتلة مثلها تماماً. ولقد أعطيناها دفّة القيادة لبلوغ هدف، لاستخلاص منفعة ماليّة مهما كلّف الأمر؛ لقد نسينا أن نغرس في ذاكرتها **التحذير**: باستثناء أن يكون الثمن هو حياتنا. بالنسبة إلى الآليّة الاقتصاديّة الهائلة التي تحكم كلّ مظهر من مظاهر مجتمعاتنا، وكذلك بالنسبة إلى دراغوميلوف الذي ينحصر الحُكم بين يديه أو هال الكامل تكنولوجياً، نحن البرابرة. تلك هي ما تبدو أنّها الهويّة التي تنتظرنا.

أثناء بحثنا عن البنى التي نتمكّن فيها من أن نكون معاً، قد ينتهي بنا الأمر في مجتمعات يبدو أنّ من المُقدَّر علينا جميعاً أن نُقصى منها. تجاهل انتهاكات حقوق الإنسان من أجل الشراكة الاقتصاديّة، السماح بتدهور الكوكب بحجّة المنافع الماليّة المتعاظمة دوماً، رفض تبنّي الحلول العلميّة بسبب المعتقدات الخرافيّة: تسمح جميع هذه الأمور لمثل هذه الشراكات، والأرباح، والمعتقدات، بأن تصبح ذات قيمة أكبر من المسؤوليّات التي نتبادلها في ما بيننا، وتجاه أنفسنا فرديّاً، وتجاه العالم.

في **ملحمة جلجامش**، يصبح من الواضح أنّ كلّاً من الملك الظالم والرجل البرّيّ بإمكانه أن يتعلّم من الآخر، وأنّ على قوانين ذلك المجتمع أن تُتيح له الانتفاع من تعلّم كلا الرجلين. ولكنّ هذه القوانين لا تنصّ على أنّ الملك يجب أن يكون عادلاً وأن يصبح الرجل البريّ متحضّراً فحسب؛ بل تفرض تقييدات أيضاً على الأرض



التي قد تحتلّها المدينة، وعلى المدى الذي يمكن لرقعة سيطرتها أن تتّسع إليه، وعلى طول وعرض أسوارها، فيما المدينة تعرّف وتعيد تعريف نفسها عبر تاريخها المتغيّر. هذه الهويّة المتغيّرة هي موضوع أفضل قصصنا، حيث تستعيد تجربة ماضينا وتتخيّل حياة أفضل كنموذج للحاضر؛ ولكن بوسعها أيضاً، أحياناً، محاولة فرض قصص كاذبة كي نستهلكها، أكان هذا لتبرير موقع قوّة أم استنزاف القوة من قصصنا.

إنّنا نعيش في عالم من الحدود والهويّات السائلة. ولقد تسارعت حركات الهجرة والغزو البطيئة التي حدّدت شكل الأرض لآلاف السنين، في العقود القليلة الماضية، مئة ضعف بحيث يبدو أنّ كلّ شيء وكلّ شخص يبقى ثابتاً في مكان واحد لفترة طويلة، كما يحدث حين تُقدّم أحداث فيلم بسرعة. مرتبطين بموقع محدَّد عبر الولادة، وروابط الدم، المشاعر المُتعلَّمة أو الحاجة المكتسبة، نتخلّى، أو نُرغَم على التخلّي، عن هذه الارتباطات وننتقل إلى تحالفات وولاءات جديدة ستتحوّل بدورها مجدّداً، رجوعاً أحياناً، وتقدّماً أحياناً أخرى، بعيداً عن مركز مُتخيَّل. تتسبّب هذه الحركات بالقلق، فرديّاً وجماعيّاً. فرديّاً، لأنّ هويّتنا تتغيّر مع الارتحال. نغادر منازلنا قسراً أو طوعاً، كمنفيّين ولاجئين أو كمهاجرين أو مسافرين، مهدَّدين أو مُضطهَدين في وطننا أو مرتبطين - ببساطة - بأراضٍ أخرى وحضارات أخرى. واجتماعياً، لأنّنا إن بقينا، فإنّ المكان الذي ندعوه وطناً سيتغيّر. إنّ وصول ثقافات جديدة، وغزوات الحرب والثورات الصناعيّة، وتحوّلات التقسيمات السياسيّة وإعادة



التمركزات الإثنيّة، واستراتيجيّات الشركات المتعدّدة الجنسيّات والتجارة العالميّة، يجعل من المستحيل تقريباً التمسّك لفترة طويلة بتعريف مشترك للقوميّة. لطالما كان السؤال الرهيب الذي طرحته اليرقة على أليس في بلاد العجائب صعب الإجابة دوماً؛ اليوم، في كوننا المتنوّع الألوان، ثمّة خطر كبير بأن يصبح السؤال غير ذي مغزى: "من أنت؟".

حدّد جيرالد مانلي هوبكنز، عام ١٨٧٦، جوهر وضعنا البشريّ في هذه الحالة الملتبسة من الديمومة وسرعة الزوال:

أنا رملٌ ناعمٌ
في ساعة رمليّة – على الجدار
سريع، ولكن إن لكزته بحركة، تناثر ...

سريع هي الكلمة المحوريّة لوجودنا، في كلٍّ من معنييه المتعارضين. نتمسّك سريعاً بهويّة اجتماعيّة نؤمن بأنّها تمنحنا اسماً ووجهاً، ولكن بالسرعة ذاتها ننتقل من تعريفٍ للمجتمع إلى آخر، مغيّرين تلك الهويّة المُفترَضة مرةً إثر أخرى. مثلَ الشخصيّات في قصّة متغيّرة دوماً، نجد أنفسنا نؤدّي أدواراً يبدو أنّ الآخرين قد ابتكروها لنا، في حبكات تتخطّانا فيها جذورها وعواقبها. نطرح أنفسنا بكوننا رومانيّين أو قرطاجيّين، ولكنّ تصوّرنا عن ماهيّة روما أو قرطاجة هو إمّا شديد التقييد أو جامح الطموح بحيث لا يغدو مفيداً بمعزل عن اختزال التصنيف. المشاعر الوطنيّة الغامضة المتّقدة، والأسباب المُبهَمة للعاطفة والإيمان، تدفعنا إلى الدفاع أو مهاجمة حدود أو علم يكون



شكلها ولونها دائمَيْ التغيّر، وحتى حين نعلن الولاء لمكان ما، نبدو أنّنا نتحرّك بعيداً عنه دائماً نحو صورة نوستالجيّة لما نؤمن بأنّ هذا المكان كان عليه أو سيصيره يوماً ما. تُضمر الجنسيّات، والإثنيات، والروابط القبليّة والدينيّة تعريفات جغرافيّة وسياسيّة من نمطٍ ما، ومع ذلك، بسبب طبيعتنا الهائمة من جانب، وبفعل تقلّبات التاريخ من جانب آخر، تصبح جغرافيّتنا أقلّ تجذّراً في الحيّز الفيزيائيّ منها في حيّز وهميّ. الوطن مكانٌ متخيَّل دوماً.

قد تبدو هذه العبارة تأكيداً غريباً في زمنٍ تبدو فيه القوميّة – السياسيّة والدينيّة على حدّ سواء –، بعد تفكّك معظم القوى الإمبراطوريّة، أكثر عدائيّة من أيّ وقت سابق. أصبحت الأصوات الداعية إلى التقسيم، حيث كلٌّ منها يدّعي التفوّق والاكتفاء الذاتيّ، أعلى على نحو متسارع، وتسمح أحياناً بعنف متطرّف بحيث يغدو حتّى التدمير الذاتيّ، بحسب محاجّاتهم، مُبرَّراً لقتل غير المرغوب فيهم. ثمّة شعاران يحدّدان الغالبيّة العظمى من هذه الحركات. الأوّل، الذي سكّه الداعون التشيليّون إلى الاستقلال في القرن التاسع عشر، لا يزال موجوداً على شعار النبالة التشيليّ: "بالعقل أو بالقوّة". والثاني هو ذاك المرتبط بالقوميّين الذين أسّسوا الجمهوريّة الإيرلنديّة عام ١٩١٩: شِنْ فَيْن، "نحن فقط".

بعيداً عن الرغبة في فرض قوانين أحاديّة الجانب وادّعاء امتيازات من أجل فردانيّة مُفترضة، من الصعب فهم ما نعنيه عندما نتحدّث اليوم عن الهويّة القوميّة. خارج اللون المحلّي والكاريكاتير العنصريّ، وبمعزل عن المسائل الظرفيّة للاقتصاد السياسيّ والاستراتيجيات



الصناعيّة، كيف نحدّد المجتمع الذي نقول إنّنا ننتمي إليه والذي يحدّدنا نحن بدوره؟ ما هي هذه الساعة الرمليّة التي ننتقل داخلها والتي يتغيّر شكلها وطبيعتها باستمرار؟ كيف يمكننا تخيّل أنفسنا في مكان ندعوه وطناً؟ ومن نحن، سكّانه، مستقرّون أم عابرون؟

يمكن إيجاد إجابات من نوع ما، أو أسئلة أفضل طرحاً، في قصص محدّدة، كتلك التي ذكرتها خلال حديثنا. ومع ذلك، تعجز القصص، حتى أفضلها وأصدقها، عن إنقاذنا من حماقاتنا. لا يمكن للقصص أن تحمينا من المعاناة والزلل، من جشعنا الانتحاريّ. الأمر الوحيد الذي بإمكانها فعله هو أنّها، أحياناً، تُنبئنا عن هذه الحماقة وذلك الجشع، وتذكّرنا بأن نكون يقظين حيال تكنولوجيّاتنا المتكاملة على نحو متسارع. يمكن للقصص أن تقدّم العزاء بشأن المعاناة، وتمنح الكلمات كي نسمّي تجربتنا. يمكن للقصص أن تُنبئنا بماهيّتنا وماهيّة تلك الساعات الرمليّة التي ننتقل داخلها، وتقترح طرقاً لتخيّل مستقبل قد يسهم، دون الدعوة إلى نهايات سعيدة مُريحة، في منحنا طرقاً كي نبقى أحياءً، معاً، على هذه الأرض المُنتهَكة.



شكر

كلُّ كتابٍ هو ثمرة تعاون. من بين الأصدقاء والزملاء الذين ساعدوني في تأليف هذا الكتاب، أودّ شكر بيرني لوكت على الثقة التي منحني إيّاها منذ ربع قرن عندما دعا داميانو بييتروباولو هذا الوافد الكنديّ الجديد ليقدّم مجموعة محاضرات في سلسلة أفكار التابعة لـCBC؛ جون فريجر لاقتراح اسمي على لجنة محاضرات ماسي؛ لوسي بابل وغوتفالت بانكاو على تعقيباتهما المفيدة؛ سوزان ميدلتن على منحي أذناً صاغيةً من أجل المسوّدة الأولى؛ دوريس ليسنغ بشأن أفكار محدّدة تتعلّق بدور الكاتب في مجتمعنا؛ روبرتو كالاسو على إعادة تأويله أمثولات كافكا؛ فيليب كولتر من CBC ولِنْ هنري من دار نشر أنانسي لتفضّلهما بالقراءة، علاوة على اقتراح عنوان أفضل لهذه المحاضرات؛ هيذر سانغستر على التحرير الدقيق، وبل دوغلاس على التصميم الأنيق؛ البروفسور إيساياس ليرنر على محاضراته في الأدب، في مكان بعيد ووقت طويل؛ البروفسور مانويل باريوس أغيليرا على درس خاصّ عن الكتب الرصاصيّة في غرناطة؛ ستان بيرسكي على حديث عن رواية **كاساندرا** لكريستا فولف؛ غيليرمو شافيلزون، كلود روكيه، وسيلفيان سامبور على نقاشات عديدة عن



مصير الكلمة المطبوعة؛ غرايم غبسن ومارغرت آتوود على مشاركة حماستهما لفنّ رواية القصص الإنويتيّ؛ المركز الوطنيّ للكتاب في فرنسا على دعمه؛ بروس وستوود وفريقه على مساعدتهم اللطيفة.

شكري، أوّلاً وأخيراً، لكريغ ستيفنسن، الذي أسهم اهتمامه، وذكاؤه، ومحبّته، في جعل كلّ شيءٍ يبدو ممكناً.



الحواشي

١. صوت كاساندرا

أثبتت ثلاثة كتب إفادتها الهائلة في التحضير لهذا الفصل: Philippe Descola's *Par-delà nature et culture* (Gallimard: Paris, 2005); Peter Berger and Thomas Luckmann's *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Pelican Books: Harmondsworth, Middlesex, 1984) and André Béteille, *Anti-Utopia: Essential Writings of A.B.*, edited with an Introduction by Dipankar Gupta (Oxford University Press: Oxford & London, 2005). قراءة ثانية لكتاب كارل بوبر الكلاسيكيّ **المجتمع المفتوح وأعداؤه** كانت مزعجة بالقدر ذاته الذي أصابني عند قراءتها للمرة الأولى قبل أربعين عاماً تقريباً. Karl R. Popper *The Open Society and Its Enemies* (Harper & Row: New York, 1962) اقتباسات ألفرد دوبلن مُستقاة من مصادر عديدة. الرسالة إلى ت. ف. مارينيتي مُقتبَسة في Brigitte Vergne-Cain and Gérard Rudent to Alfred Döblin, *Die*



Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen (Le Livre de Poche: Paris, 1990). قرأت مقالة دوبلن "Der Bau des epischen Werks" (first published in *Jahrbuch der Sektion für* Dichtkunst, Berlin, 1929) in *Schriften zur Asthetik, Poetik und Literatur*, edited by Erich Kleinschmidt (Olten and Freiburg i. Br., 1989) and Döblin's *Schicksalsreise* (1949) بترجمتها الإنكليزيّة لإدنا ماكون *Destiny's Journey: Flight From the Nazis*, with an introduction by Peter Demetz (Paragon House: New York, 1992). النسخة التي قرأتها من رواية دوبلن برلين، **ميدان الإسكندر**: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1965). أخذت عدّة أفكار لدوبلن عن الدور الاجتماعيّ للفنان من مجموعته التي ضمّت مقالات قصيرة، *Flucht und Sammlung des Judenvolks* (Gerstenberg Verlag: Hildeseim, 1977). عبارة إريك أورمسباي مأخوذة من مقالته "Poetry as Isotope: The Hidden Life of Words" في المجموعة المدهشة *Facsimiles of Time: Essays on Poetry and Translation* (The Porcupine's Quill: Erin, Ontario, 2001). Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (Princeton University Press: Princeton, 1976) لا يزال هذا الكتاب مرجعاً مهمّاً لي. بخصوص الأساطير اليهوديّة، لجأت إلى عملين مرجعيَّيْن Martin Buber's *Tales of the Hasidim* (Schocken Books: New York, 1947) and Louis Ginzberg's *The Legends of the Jews*، وخاصّة فقرة "Adam"



in volume I: *From the Creation to Jacob*, translated by Henrietta Szold (Johns Hopkins University Press: Baltimore & London, 1998). اقتباس روبرت ف. بيرتن هو من كتابه *Indica* (Memorial Edition, Tylston and Edwards: London, 1887)، ولكنني لجأت إلى الترجمة الإنكليزيّة أيضاً W.D.P. Hill of Tulsi *Das's The Holy Lake of the Acts of Rama* (London, 1952). نجد قصّة صديق ميلينا في Margarete Buber-Neumann's Kafkas *Freundin Milena* (Georg Müller: Munich, 1968). قصيدة روبن داريو Rubén Darío, "Canto IX"، جزء من كتاب *Cantos de vida y esperanza* [1905] collected in *Poesías Completas*, edited by Luis Alberto Ruiz (Ediciones Antonio Zamora: Buenos Aires, 1967). استخدمت ترجمة بول شوري لكتاب أفلاطون **الجمهوريّة** *The Collected Dialogues, Including the Letters*, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns (Bollingen Series, Princeton University Press: Princeton, N.J., 1961) وترجمة تيد هيوز لـ Aeschylus's "Agamemnon" in T*he Oresteia*, (Faber & Faber: London, 1999). نُشرت قصّة بورخيس "El informe de Brodie" للمرّة الأولى في مجموعة بالعنوان ذاته (Emecé: Buenos Aires, 1970).

٢. ألواح جلجامش

وجدت الكتب التالية مفيدةً كخلفيّة لهذا الفصل: Tzuetan Todorov's



Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine (Editions du Seuil: Paris, 2004), René Girard's *La violence et le sacré* (Bernard Grasset: Paris, 1972), Slavoj Zizek, *Violencia en el acto: Conferencias de Buenos Aires*, compiled by Analía Hounie and translated into Spanish by Patricia Wilson (Paidós: Buenos Aires, Barcelona y México, 2004) and Israel Rosenfeld's *The Strange, Familiar and Forgotten: An Anatomy of Consciousness* (Alfred A. Knopf: New York, 1992) صدرت قصّة جورج سميث عن اكتشافه في كتابه *The Chaldean Account of Genesis* (Sampson Low, Marston, Searle & Rivington: London, 1846). لجأت إلى ترجمة ستيفن متشل للملحمة *Gilgamesh* (Profile Books: London, 2004) ولكنّني عدت أيضاً إلى Herbert Mason (Houghton Mifflin: New York, 1970), Derrek Hines (Chatto & Windus: London, 2002), and Jean Bottéro (*L'épopée de Gilgames: Le grand home qui ne voulait pas mourir* (Gallimard: Paris,1992). أخذت كثيراً من المعلومات عن بلاد ما بين النهرين من كتاب Bottéro's *Mésopotamie: L'écriture, la raison et les dieux* (Gallimard: Paris, 1987). الإحالات إلى القرين تجدها في E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels in Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, II Band (Aufbau-Verlag: Berlin & Weimar, 1982), Heinrich Heine, "Deutschland: ein Wintermärchen" in *Sämtliche Werke*, II Band, herausgegeben von Prof. Dr. Ernst Elster (Bibliographisches Institut: Leipzig & Wien, 1890), Edgar Allan Poe,



"William Wilson" in *Tales of the Grotesque and Arabesque in The Works of Edgar Allan Poe*, volume II, edited by Edmund Clarence Stedman and George Edward Woodberry (Charles Scribner's Sons: New York, 1914). اقتباسات روديارد كبلنغ هي من قصائده *The Definitive Edition of Rudyard Kipling's Verse* (Hodder & Stoughton: London etc., 1973)، فيما تظهر شخصيّة بودسناب في رواية تشارلز ديكنز صديقنا المشترك *Our Mutual Friend* (2 vols., Society for English and French Literature: New York, n/d). الاقتباسات الأخرى مأخوذة من: from Strabo, *The Geography*, Book I, ch. 4, par. 9, translated by H. L. Jones (Heinemann: London, 1960); Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde in The Works of R. L. Stevenson*, volume III (Thomas Nelson & Sons: New York, 1915); Nicholas Rankin, *Dead Man's Chest: Travels After Robert Louis Stevenson* (Faber & Faber: London & Boston, 1987); Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray in The Works of Oscar Wilde*, edited with an Introduction by G. F. Maine (Collins: London & Glasgow, 1948); Hobbes, *Leviathan*, Part I, ch. 13 [1651] (Penguin Books: London etc., 1982). Gordon Brown is quoted from Philip Johnston's piece, "Brown's Manifesto for Britishness". in *The Telegraph*, London, January 30, 2007. كتاب ديفيد غوردون وايت David Gordon White, *Myths of the Dog-Man*, with a foreword by Wendy Doniger (University of Chicago Press: Chicago and



London, 1991) مصدر أساسي عن موضوع الآخر. أسطورة نوح وهو يلعن ابنه حام بهذه الكلمات "فليُلعن كنعان، وليسوّد الله وجهك!" ظهرت للمرة الأولى في الترجمات العربيّة لتعقيبات في القرن الرابع على سفر التكوين منسوبة إلى القدّيس إفرام السرياني. تظهر العبارة في الترجمات فقط، ويخلو منها النص الأصليّ، ولكنّ مؤرّخين لاحقين، مثل ابن خلدون في القرن الرابع عشر رفضوا القصّة واعتبروها اختلاقاً. Ibn Khaldun, *Al-Muqaddima* (*Discours sur l'Histoire universelle*) *Traduit de l'arabe, présenté et annoté par Vincent Monteil* (Sindbad/ Actes Sud: Paris, 1968). اقتباس القدّيس أوغستين مأخوذ من كتاب *The City of God against the Pagans*, Part II, Book XVI, Chapter 8, a new translation by Henry Bettenson, with an Introduction by John O'Meara (Penguin Books: London and New York, 1984)؛ المصطلحات العربيّة بشأن الغربيّين مذكورة عند ابن خلدون في مقدّمته.. السطور من كتاب *Chronicle of King Het'un* (Kirakos of Gandsak), *the Liang shu*, *the T'oung Pao*, etc. مقتبَسة في Wendy Doniger O'Flaherty's *The Origins of Evil in Hindu Mythology* (University of California Press: Berkeley, CA, 1976). الإحالة إلى الميثولوجيا اليهوديّة مأخوذة من Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, Volume I (Johns Hopkins University Press: Baltimore, Md, 1998). عبارات أوليفر غولدسمث من مقالته "National Prejudices" in *Essays and Criticisms by Dr. Goldsmith* (J. Johnson: London, 1798)، مع أنّ موريس غولدن يحاجج بأنّ هذه المقالة بالذات ليست



لغولدسمث. التحذيرات إلى الشباب المسلم من مقالة حمزة المزيني المنشورة في جريدة الوطن السعوديّة في آذار/مارس ٢٠٠٧.

٣. أحجار بابل

الاقتباسات في هذا الفصل هي من نسخة الملك جيمس للكتاب المقدّس، وكذلك: from Franz Kafka's "Aphorismen" in; *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, *Band* 6 *in Gesammelte Werke in zwölf Bänden* (Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 2002); from Thomas Carlyle's Journal, November 11, 1849; from James Boswell's *Life of Dr Johnson*, October 12, 1779 (Dent: London, 1973); Søren Kirkegaard, Diapsalmata, [deuxième texte de la première partie de L'Alternative, 1843] traduit du danois par Paul-Henri Tisseau, revu par Else-Marie Jacquet-Tisseau et annoté par Jacques Lafargue (Editions Allia: Paris, 2005); Margaret Atwood, "True North" in *Saturday Night*, Toronto, January 1987; Northrop Frye, "Haunted by Lack of Ghosts: Some Patterns in the Imagery of Canadian Poetry" in *The Canadian Imagination*: *Dimensions of a Literary Culture*, edited by David Staines (Harvard University Press: Boston,1978); *Lewis Carroll, Through the Looking-Glass in The Annotated Alice*, with an



introduction and notes by Martin Gardner (Clarkson Potter: New York, 1960). بخصوص الفقرة عن إيرلندا، وجدت كتاب وودهام—سمث مفيداً جداً Cecil Woodham-Smith's *The Great Hunger: Ireland 1845–1849* (Hamish Hamilton, London, 1962). William Trevor story "Attracta" appeared in *Lovers of Their Time* (The Bodley Head: London, Sydney & Toronto, 1978) بخصوص قسم اللغة لجأت إلى Albertine Gaur, *A History of Writing* (The British Library: London, 1984), Wilhelm von Humboldt, "Uber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung" *in Gesamelte Werke in 7 Bände*, edited by Carl Brandes (Georg Reimer: Berlin, 1841-52) and Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought, and Reality* (MIT Press: Cambridge, Mass., 1956) and, once again, Jean Bottéro's *Mésopotamie: L'écriture, la raison et les dieux* (Gallimard: Paris, 1987). كتاب دوكنز الجين الأنانيّ، برأيي، أحد الكتب الأساسيّة القليلة في عصرنا Richard Dawkins's *The Selfish Gene*, Thirtieth Anniversary Edition (Oxford University Press: Oxford and New York, 2006). كما لجأت إلى Peter J. Richardson and Robert Boyd's *Not By Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution* (Chicago University Press: Chicago and London, 2005). Nazim Muhanna's piece, "The Deafening Silence of Arab Intellectuals". appeared in *Asharq Al-Awsat* (London, January 15, 2007). والكتب الأخرى التي عدت



إليها: Gertraud Gutzmann, "1940, Summer" in *A New History of German Literature*, edited by David E. Wellbery (Harvard University Press: Cambridge, Mass. & London, 2004); Ernst Pawel, *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka* (Farrar, Straus & Giroux: New York, 1984); Sam Hall, *The Fourth World: The Heritage of the Arctic and Its Destruction* (Alfred A. Knopf: New York, 1987); Robert Brightman, *Grateful Prey: Rock Cree Human-Animal Relationships* (University of California Press: Berkeley, 1993); *Yves Bonnefoy, Dictionnaire des mythologies et des religions des societés traditionnelles et du monde antique* (Flammarion: Paris, 1981); Michel Serres, *Le contrat naturel* (Flammarion: Paris, 1999); Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia* (Adelphi: Milano, 1933); Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Plon: Paris, 1962).

٤. كتب دون كيخوته

بخصوص الخلفيّة عن حياة ثربانتس ومسألة تزييفات ساكرومونتي، قرأت الكتب التالية: España de Don Quijote: Un viaje al Siglo de Oro (Alianza: Madrid, 2005); Contreras I. Pulido y R. Benítez, Judíos y Moriscos herejes (Random House/ Mondadori: Barcelona, 2005); Joseph Pérez, *Historia de una tragedia: la*



expulsión de los judíos de España (Editorial Crítica: Barcelona, 1993); and Manuel Barrios Aguilera & Mercedes García-Arenal (ed.), *Los plomos del Sacromonte: Invención y tesoro* (Biblioteca de estudios moriscos, Universidades de Valencia, Granada y Zaragoza: Valencia, 2006). Two essays in this last volume are of prime importance: the quotation "*A María no tocó pecado primero*" appears in Manuel Barrios Aguilera, "Pedro de Castro y los plomos del Sacromonte". The first discoveries are analyzed in P. S. van Koningsveld and G. A. Wiegers's contribution, "El pergamino de la Torre Turpiana". عدت إلى نسخة مكتبة لويب من كتاب فيرجل في مجلّدين مع ترجمة إنكليزية H. Rushton Fairclough (Harvard University Press: Cambridge, Mass. and William Heinemann Ltd: London, 1974) but quoted from C. Day Lewis's version from *The Aeneid of Virgil* (Oxford University Press: Oxford, 1952). نسختي المفضّلة من دون كيخوته، هي بدون أدنى شك النسخة الممتازة التي نُشرت عام ٢٠٠٦ Galaxia Gutenberg and Círculo de Lectores (Madrid, 2006), is that of Isaías Lerner: Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Tomo I [1605], edición y notas Celina S. de Cortazar e Isaías Lerner (Editorial Universitaria de Buenos Aires: Buenos Aires, 1969). Jorge Luis Borges's "Pierre Menard, autor del *Quijote*" was collected in



.Ficciones (Sur: Buenos Aires, 1944)

٥. شاشة هال

أثارت هذه الكتب الثلاثة عدداً من الأسئلة في هذا الفصل: Giorgio Agamben's *Stato di eccezione*; Jane Jacobs's *Dark Age Ahead* (Random House Canada: Toronto, 2004) and Axel Honneth's *Verdinglichung: eine anerkennungstheoretische Studie* (Suhrkamp Verlag: Frankfurt-am-Main, 2005). وقد أعادني كتاب هونيت إلى كتاب لوكاش George Lukács's *History and Class- Consciousness*, [1923] translated by Rodney Livingstone (Merlin Press: London, 1971) ووردت اقتباسات جاك لندن في: Jack London, "What Life Means to Me" in *Revolution and Other Essays*, 1909، وكنت قد قرأت الكتاب للمرة الأولى بترجمة فرنسيّة؛ Jack London and Arthur George, "To Be Abolished" in "Appeal to Reason, 30 March 1907", reprinted in "*Yours for the Revolution*": *The Appeal to Reason, 1895-1922* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1990), edited by John Graham; and Jack London, *The Assassination Bureau, Ltd.* completed by Robert L. Fish, (McGraw-Hill Book Co.: New York, 1963). نوقش فيلم ستانلي كوبريك بتفصيل في Stephanie Schwam (editor), *The Making of 2001: A Space Odyssey* (Modern Library: New York, 2000). الاقتباسات في هذا الفصل مأخوذة من



Constantin Cavafy, *Collected Poems*, translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard, and edited by George Savidis (The Hogarth Press: London, 1984); Hebrews 13:8 in the King James Bible; Aristotle, *Politics* I:1:5 translated with an introduction by Thomas Alan Sinclair (Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex, 1962) and *Nichomachean* Ethics, X:9:8-9, translated by J. A. K. Thomson (Penguin Books: London, etc., 2003); Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* (Fayard: Paris, 1988); Aldous Huxley, *Brave New World* (The Albatross: Hamburg, Paris, Bologna, 1933); *Nunca Más: A Report by Argentina's National Commission on Disappeared People*, translated by Nick Caistor (Faber and Faber in association with Index on Censorship: London, 1986); Lauren Weisberger, *The Devil Wears Prada* (Doubleday: New York, 2003); George Eliot, "Silly Novels by Lady Novelists" [1856] in *Selected Critical Writings*, edited by Rosemary Ashton (Oxford University Press: Oxford and New York, 1992); David Foster Wallace, "E Pluribus Unum: Television and U.S. Fiction" in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (Little, Brown and Co.: New York, 1997); Victor Klemperer, *I Will Bear Witness: A Diary of the Nazi Years, vol. I: 1933-1941*, translated by Martin Chalmers (Random House: New York,1998); Gamal Al-Banna, "Réflexions d'un religieux libéral" [extracts from articles appeared in *Al-Raya*



(Doha) and *Al-Masri Al-Youm* (Cairo)] in *Courrier International* No. 848: Paris, February 1-7, 2007. جمال البنّا هو أخو جدّ الباحث الإسلاميّ المثير للجدل طارق رمضان، والأخ الأصغر لحسن البنّا الذي قُتل على أيدي عملاء الحكومة المصريّة عام ١٩٤٨ إثر مقتل رئيس الوزراء المصري، وكان قد أسّس جماعة الإخوان المسلمين عام ١٩٢٨، وهي جماعة متطرّفة كانت تسعى (ولا تزال) إلى إنشاء دولة إسلاميّة تستند حصرياً إلى تعاليم القرآن. Cf. Malek Chebel, *Dictionnaire des symbols musulmans: rites, mystique et civilisation* (Albin Michel: Paris, 1995). Gerald Manley Hopkins's poem, "The Wreck of the *Deutschland*". is included in *Poems and Prose*, selected and edited by W. H. Gardner (Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex, 1953).




مكتبة
الفكر الجديد

فهرس الأعلام

أ

آتوود، مارغريت ٣٦، ٨٤، ١٥٢
آدم ٢٠، ٢١، ٤٤، ٤٩
آشور بانيبال (الملك) ٣٩
ابن الراضي ١٠٥
ابن القلانسي ٥٣
ابن القوطية ١٠١، ١٠٢
أبولو ٣١، ٣٢، ٣٨
أتانارجوات ٨١
أخيل ٢٨
إراتوستينس القيرواني ٥٨
أرسطو ٢٥، ٤٨، ١٢٢
إريش ١٤٤
أسخيلوس ٣١
اسطرابون ٥٨
الإسكندر المقدوني ٤٨–٥٠، ٥٨
إسماعيل، عابد ٧٨
أغاممنون ٣١، ٣٢
أفلاطون ٢٧، ٢٨، ٣٣، ٣٨
إلكترا ٤٤
إليوت، جورج ١٣٩
أماكجواك ٨١، ٨٤
أنخيسيس ٩٧، ٩٨
أندرو (القديس) ٤٩
إنكيدو ٤١، ٤٢، ٤٤–٤٦، ٥٠، ٥٢، ٥٥، ٥٩–٦١
أنوبيس (الإله) ٥٠
أودن، و. هـ. ١٢١
أورمسبي، أريك ٢١
أوغستوس (الإمبراطور) ٩٥، ٩٦
أونيني، شين إيقي ٤٠
إيروس ٤٤
إيزابيلا (الملكة) ٩٩
أيغسثوس ٣١
إيفيجينيا (الأميرة) ٢٨
أيّوب ١٩، ٢٩، ٤٤

ب

بابل، لوسي ١٥١
بابيلوس (القديس) ٥٠
بارتولوميو (القديس) ٤٩
باركلي (المطران) ٢٠
باريوس، مانويل ١٥١
بانكاو، غوتفالت ١٥١
براون، غوردن ٥٨، ٥٩
برود، ماكس ٦٤

بلير، توني ٥٧، ٥٨
بليك ٧٦
بلينوس الأكبر ٤٧، ٤٨
البنا، جمال ١٤٤
بنتشون ١٤١
بنيامين، فالتر ٩٠، ٩١
بو، إدغار ألن ٤٥، ٦٣
بوب، ألكساندر ١٥
بوتيرو، جان ٧١
بورخيس، خورخي لويس ٢٣، ٨٥، ٩٣، ١١٨، ١١٩
بولو، ماركو ٥٢
بونار، بيير ٨٦
بيركنز، ماكسويل ١٣٧
بيبركوف، فرانتس ٣٠، ٣٧
بيرسكي، ستان ١٥١
بيرون، إيفا ٧٧
بيريكليس ٢٥
بيكوشيه ٤٤
بيلينوس ١٢٧، ١٢٩
بيندار ٣١
بييتروباولو، داميانو ١٥١

ت

تريفور، وليم ٦٨، ٧٥، ٩١
تسيلان، باول ٧٦
تولسيداس ٢٢، ٢٩
ثربانتس ٩٥، ٩٨، ١١٤—١٢٠

ج

جاينِسْ، جوليان ١٨
الجاحظ، عمرو بن بحر ١١
جلجامش ٤٠—٤٦، ٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٥، ٥٦، ٦٠، ٦١، ٧١
جورج، آرثر ١٣٠
جونسون (الدكتور) ٦٧
جيكل ٦٠
جيمس، وليم ١١٩

ح

حام بن نوح ٤٩
الحلاوي، جنان جاسم ٧٨
حواء ٤٤

د

داردانوس ابن جوبيتير ٩٦
داريو، روبن ٢٣
دانتي ٨٧
داود ١٩، ٢٩
دراغوميلوف، إيفان ١٢٤، ١٢٥، ١٤٦
دوبلن، ألفريد ١٥—١٩، ٢١، ٢٤، ٢٥، ٢٩—٣١، ٣٣—٣٥، ٣٧، ٣٨
دوغلاس، بل ١٥١
دو لابويسيه، إيتيان ٦١
دو مونتين، ميشيل ٦١
دون كيخوته ٩٣، ٩٤، ١١٨
دويل، آرثر كونان ١١٢
دي فرانكيا، خوسيه رودريغيز ٧٧
ديكنز ٥٧
دي كاسترو، بيدرو ١٠٦—١٠٩، ١١٢
ديل كاستيو، ألونسو ١٠٩
دي لونا، ألونسو بن ميغيل ١١١



فهرس الأعلام

دي لونا، ميغيل ١٠٩، ١١١
ديليلو ١٤١
دي ماندفيل، برنارد ١٢٨

ر

رانكين، نيكولاس ٥٩
رايت، رونالد ١٣
روا باستوس، أوغوستو ٧٧
رودريغو (الملك) ١٠١، ١٠٢
روكيه، كلود ١٥١
رومولوس (الملك) ٩٧
ريمارك، إريك ماريا ٧٦
رين، دوغلاس ١٤٥
رييس، ألفونسو ١٣٦

ز

زيبالد، ف. ج. ٧٧

س

ساركوزي، نيكولا ٥٨، ٥٩
سافيدرا، ميغيل دي ثربانتس ٩٤
ساكرومونتي ١٠٥
سامبور، سيلفيان ١٥١
سان أوغستين ٤٩، ٥٣
سان برنار ٥٢
سانغستر، هيذر ١٥١
سايكي ٤٤
ستالين، جوزيف ١٢٢
الستريلسكي، أوري (الحاخام) ١٩، ٢٠
ستيفنسون، روبرت لويس ٥٩، ٦٠، ١٣٤
ستيفنس، كريغ ١٥٤
سعيد، محمود ٧٨
سقراط ٢٧، ٢٨
سميث، جورج ٣٩، ٤٠، ٥٦، ٥٩
سيدي حامد بن الجيلي ١١٥
سيريه، ميشيل ٨٩
سيسيليوس (القديس) ١٠٤، ١٠٥
سيلفا، ميغيل أوتيرو ٧٧

ش

شافيلزون، غيليرمو ١٥١

غ

غاديس ١٤١
غبسن، غرايم ١٥٢
غراس، غونتر ١٢٨
غوبلز ١٤٢
غوركي، مكسيم ٢٢، ٢٣، ٢٩
غولد سميث، أوليفر ٥٤
غوميز، خوان فيسينته ٧٧
غينيس، مارتن ماك ٦٧

ف

فاوست ٤٤
فرانكشتاين ٨٣
فراي، نورثروب ٨٤
فرناندو (الملك) ٩٩
فرويد، سيغموند ١٦، ١٣٤
فريجر، جون ١٥١
فريدريخ، يورغ ٧٧
فكتوريا (الملكة) ٥٦، ٥٧
فلاهيرتي، روبرت ج. ٨٠، ٨١

فولف، كريستا ١٥١
فوينتس، كارلوس ٧٧
فيرجل ٩٥، ٩٨
فيليب الثاني (الملك) ١٠٩، ١١٣
فيليب الثالث (الملك) ١١٣

ق

قابيل ٤٤
قسطنطين (الأمبراطور) ١١٠

ك

كاربنتيير، أليخو ٧٧
كارتاثار، خوليو ٧٧
كارول، لويس ٣٥، ٣٩
كاساندرا (الكاهنة) ٣١–٣٤، ٣٨، ١٢٠
كافكا ٢٢، ٨٢، ٨٨، ٩١، ١٥١
كالاسو، روبرتو ٩٠، ١٥١
كايسثينيس ٤٨
كبلنغ، روديارد ٨١
كرواتيا ٥٠
كريستوفر ٥٠
كلارك، آرثر سي ١٤٤
كليتمنسترا ٣١، ٤٤
كليمبيرر، فكتور ١٤٢
كوبريك ١٤٤
كولتر، فيليب ١٥١
كونوك، زاكارياس ٨١، ٩١، ٩٢
كيركغور، سورين ٨٨

ل

لندن، جاك ١٢٣، ١٢٤، ١٢٦–١٢٨، ١٣٠،
١٤٠، ١٤٥
لورنس، د. هـ. ١٣٦
لوكاش، جورج ١٣٥
لوكت، بيرني ١٥١
ليرنر، إيساياس ١٥١
ليسكوف، نيكولاي ٩٠
ليسنغ، دوريس ١٥١

م

ماتشادو، غيراردو ٧٧
ماركيز، غابرييل غارسيا ٧٧
مارينيتي، ت. ف. ١٦
ماندفيل، توماس ٥٢
مانغويل، ألبرتو ١٤
مظلوم، محمد ٧٨
ملارميه، ستيفان ١٣
مونتين ٦١، ٦٢
ميدلتن، سوزان ١٥١
ميفيستوفيليس ٤٤
ميلينا ٢٢، ٢٣، ٢٩
مينار، بيير ١١٨، ١١٩

ن

نوح ٤٠
نيرون (الأمبراطور) ١٠٥

ه

هابيل ٤٤
هازلت، وليم ٧
هال ١٤٥
هاينه، هاينرش ٤٥



هتلر، أودولف ٢٤، ٣٠، ٣٣
هسكلي، ألدوس ١٣٨
هنري، لنْ ١٥١
هوبكنز، جيرالد مانلي ١٤٨
هوراس ١٥
هوفمان، إ. ت. إ. ٤٤
هول، سام ٧٩
هولمز، شيرلوك ٤٤
هوميروس ٢٧، ٤٠، ٩٥، ٩٦
هونيت، أكسل ١٣٥
هيبوداموس ٢٥، ٢٧
هيكوبا (الملكة) ٢٨، ٣١، ٣٢
هيلينا (الملكة) ١١٠

و

واتسون ٤٤
والاس، ديفيد فوستر ١٤٠، ١٤١
وايت، ديفيد غوردون ٤٨
وايلد، أوسكار ٦٠، ٧٤
وستوود، بروس ١٥٢
وولف، توماس ١٣٧

ي

يافث بن نوح ٥٠
يعقوب بن زبدي ١٠٣
يهوه ٤٤
يوحنا الصليب (القديس) ١٠٨
يوليسيز، جويس ٢٨، ٣٠، ٩٥
يونغ، كارل غوستاف ٢٩


مكتبة
الفكر الجديد

فهرس الأماكن

أ

آسيا ٥٢
أتلانس ٢٦، ٢٧
إثيوبيا ٥٢
أثينا ١٠٤
أراغون ١١٣
الأرجنتين ٧٧، ١٣٠
إسبانيا ١٦، ٩٤، ٩٨–١٠٠، ١٠٢–١٠٤، ١١٢–١١٦، ١٢٠، ١٢٩
أستراليا ٧٩
إسكتلندا ٦٧
الإسكندرية ٥٨
أفريقيا ٥٢
إقليم الباسك ١٢
ألمانيا ١٧، ٢٤، ٣٠، ٣٣، ٤٤، ١٤٢
أميركا الجنوبية ٧٩
أميركا الشمالية ٨٠، ١٢٩
أميركا اللاتينية ٧٧
الأندلس ٩٩، ١٠٢
أنطاكية ٥٠
إنكلترا ٥٦، ٦٦، ١٣٨
أوروبا ٤٤
أوروك ٤٠، ٤١، ٥٥، ٥٩، ٦١
إيرلندا ٦٦، ٦٧، ٩١
إيطاليا ٩٣

ب

بابل ٦٣، ٦٤، ٦٦، ٦٧، ٧٩
الباراغواي ٧٧
باريس ١٦، ٣٧
البرتغال ١٦
برلين ٣٠
برلين الشرقية ١٦
بريطانيا ٥٧
بلفاست ٦٨
بورما ٥٢

ت

تركيا ١٠٠

ر

روما ٩٧، ٩٨، ١٠٩، ١٤٨

ش

الشرق الأوسط ١٤٤



شمال أفريقيا ٩٩، ١٠١، ١١٢، ١١٦

ص

الصين ٥٢

ط

طروادة ٩٦

ع

العالم الغربي ١٢
عدن ٤٩
العراق ٧٧

غ

غرناطة ٩٩، ١٠٣–١٠٩، ١١١–١١٣

ف

الفاتيكان ١١٢
فرنسا ١٦، ١٥٢
فلسطين ٩٩
فنزويلا ٧٧

ق

القدس ١٠٤
قشتالة ١١٣

ك

كاتالونيا ١١٣
كندا ٨٠، ٨٣
كوبا ٧٧
كورك ٦٨
كوريا ٥٢
كوسوفو ١٢
كولومبيا ٧٧، ٨٣
الكيبيك ١٢

م

مدريد ١١٣
المكسيك ٧٧

ن

نينوى ٣٩، ٤٠، ٥٦، ٧٤

ه

الهند ٤٨، ٥٢، ٥٩

و

الولايات المتحدة الأميركية ١٦، ٦٧، ١٤٠

ي

اليابان ٥٢



‘كتاب رائع’
The Spectator

‘قراءة مانغويل تشبه نزهة في أرجاء المدينة أو وجبةً متأنّيةً مع صديق كوزموبوليتيّ عميق التفكير...’.
The Economist

كلّما ضاق تعريف الهويّة نما التعصّب. وكلّما قدّمت اللغة إجابات قاطعة ضاق خيالنا عن الكون والآخر، وخاصّة عن أنفسنا.

من ملحمة جلجامش وقصة أيّوب النبيّ، إلى دون كيخوته وأفلام السينما، هذه ’الكلمات‘ - قصصاً وروايات وشعراً - هي التي تصوغ مجتمعاتنا وواقعنا، وهي سجلّنا عن أنفسنا وعن الآخر.

يقترح مانغويل مقاربةً جديدةً: ينبغي أن نستمع إلى ’الكلمات‘ التي يبثّها الحالمون والشعراء والروائيّون وصنّاع الأفلام عبر الزمان والمكان. ربّما كانت القصص التي نرويها تحمل مفاتيح سرّية للقلب البشريّ...

ألبرتو مانغويل مؤلِّف موسوعيّ مشهود له عالمياً ومترجم وكاتب مقالات وروائي. حازت كتبه جوائز عديدة وكانت الأكثر مبيعاً. ولد في بوينس آيرس، وانتقل إلى كندا عام 1982، ويعيش الآن في فرنسا حيث عيِّن مديراً لهيئة الفنون والآداب. صدر له عن دار الساقي ’تاريخ القراءة‘، ’مع بورخيس‘، ’المكتبة في الليل‘، ’يوميات القراءة‘، ’فنّ القراءة‘، وفي الرواية ’عودة‘ و’عاشق مولع بالتفاصيل‘.


ISBN 978-6-14425-913-9
9 786144 259139 >
دار الساقي
DAR AL SAQI
www.daralsaqi.com